

LES CAHIERS ANNE HÉBERT 15

Anne Hébert, le centenaire : réception,
traduction, enseignement de l'œuvre

Les Cahiers Anne Hébert sont publiés par le Centre Anne-Hébert avec l'appui de la Faculté des lettres et sciences humaines et du Vice-rectorat à la recherche de l'Université de Sherbrooke.

Comité de direction du Centre Anne-Hébert

Nathalie Watteyne, présidente

Thérèse Audet, doyenne

Nicole Côté, directrice du Centre

Sylvie Fournier, directrice du Service des bibliothèques et archives

Patricia Godbout, conseillère

Pierre Hébert, conseiller

Julie Fecteau, archiviste

Comité de lecture

Nicole Côté

Patricia Godbout

Daniel Marcheix

Nathalie Watteyne

Révision des textes

Christiane Bisson

Patricia Godbout

Camille Néron

Rédaction

Les Cahiers Anne Hébert

Département des lettres et communications

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

2500, boul. de l'Université

Sherbrooke (Québec) Canada J1K 2R1

www.usherbrooke.ca/centreanne-hebert

[centre.anne-hebert@usherbrooke.ca/](mailto:centre.anne-hebert@usherbrooke.ca)

ISSN : 2292-8235

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12397>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12397>

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Anne Hébert, le centenaire : réception, traduction, enseignement de l'œuvre

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 1 - 232

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12397>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12397>

Table des matières

Présentation	1
NICOLE CÔTÉ	
Avant-propos	3
PATRICIA GODBOUT	
L'héritage seigneurial d'Anne Hébert : famille et enracinement comme marqueurs identitaires	7
BENOÎT GRENIER	
Avant-propos à <i>Anne Hébert. Vivre. Biographie</i>	30
MARIE-ANDRÉE LAMONTAGNE	
Le succès d'Anne Hébert écrivaine, de Québec à la France.....	39
GUY LAVOREL	
Anne Hébert en Inde : réception et perspectives.....	53
NALLAN CHAKRAVARTHY MIRAKAMAL	
Anne Hébert et la réception de son œuvre dans les pays germanophones.....	63
URSULA MATHIS-MOSER	
Traductions d'Anne Hébert au Brésil : observations des traits féministes.....	89
LÍLIAN VIRGÍNIA PÔRTO	
Anne Hébert au Japon : <i>Les chambres de bois</i> et <i>Kamouraska</i>	106
NAO SASAKI	
Traduire Anne Hébert en Roumanie	116
VOICHITA SASU	
La parole d'Anne Hébert telle que relayée par quelques intervieweurs canadiens-anglais et québécois	127
PATRICIA GODBOUT	
Anne Hébert, lectrice d'Edgar Allan Poe	139
JEAN MORENCY	
Musique, rythmes et chants dans <i>Le torrent</i> , <i>Kamouraska</i> et <i>Les fous de Bassan</i> , transcrées à l'écran	150
MARIE PASCAL	

Réalisation graphique et filmique de <i>VERBÉRATION</i> de Maurice Blackburn d'après cinq poèmes d'Anne Hébert	171
LOUISE CLOUTIER	

Les manuscrits et les inédits d'écrivains comme objets médiatiques	177
SOPHIE MARCOTTE	

Hors Dossier

Polyphonie et réécriture dans <i>L'île de la Demoiselle</i>	186
AMARIE PETITJEAN	

Le corps de l'angoisse dans <i>Kamouraska</i> d'Anne Hébert	200
ÈVE LÉGER-BÉLANGER	

Compte rendu : <i>Le désir monstrueux : Transgressions et métamorphoses</i> <i>dans les récits d'Anne Hébert</i>	216
MILICA MARINKOVIC	

Les acquisitions du Centre	222
----------------------------------	-----

Les collaborateurs et collaboratrices	227
---	-----

**Édition de référence : *Œuvres complètes d'Anne Hébert* réunies en cinq tomes,
sous la direction de Nathalie Watteyne**

OCI Hébert, Anne, *Œuvres complètes d'Anne Hébert, I Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, édition établie par Patricia Godbout, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2014 [2013].

OCII Hébert, Anne, *Œuvres complètes d'Anne Hébert, II Romans (1958-1970)*, *Les chambres de bois*, édition établie par Luc Bonenfant, suivi de *Kamouraska*, édition établie par Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2013.

OCIII Hébert, Anne, *Œuvres complètes d'Anne Hébert, III Romans (1975-1982)*, *Les enfants du Sabbat*, édition établie par Mélanie Beauchemin et Lori Saint-Martin, suivi de *Héloïse* et *Les fous de Bassan*, édition établie par Lucie Guillemette, avec la collaboration de Myriam Bacon, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2014.

OCIV Hébert, Anne, *Œuvres complètes d'Anne Hébert, IV Romans (1988-1999)*, *Le Premier Jardin*, *L'enfant chargé de songes*, *Aurélien*, *Clara*, *Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, *Est-ce que je te dérange?*, *Un habit de lumière*, éditions établies par Anne Ancrenat, Luc Bonenfant, Ariane Gibeau, Lucie Guillemette, Daniel Marcheix et Lori Saint-Martin avec la collaboration de Mélanie Leclerc et de Janet M. Paterson, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2015.

OCV Hébert, Anne, *Œuvres complètes d'Anne Hébert, V Théâtre, nouvelles et proses diverses*, éditions établies par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2015.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Présentation

Auteur(s): Nicole Côté, Université de Sherbrooke

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 1 - 2

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

Présentation

NICOLE CÔTÉ

DIRECTRICE DU CENTRE ANNE-HÉBERT

Ce numéro 15 des *Cahiers Anne Hébert*, qui clôt les événements organisés pour le centenaire de la naissance d'Anne Hébert, est sous-titré « Réception, traduction, enseignement de l'œuvre » car l'essentiel des articles touche au rayonnement de l'œuvre d'Anne Hébert au national et à l'international. Se trouvent dans ce numéro une étude de l'héritage seigneurial de sa famille (Grenier), un aperçu de sa vie telle qu'elle est comprise par sa biographe (Lamontagne), la réception internationale de son œuvre, en France, dans les pays germanophones, au Japon, en Inde et en Roumanie (Lavorel, Mathis-Moser, Sasaki, Miramakal, Sasu), de même qu'un aspect qui influence grandement sa réception, les traductions – ici, au Brésil, au Japon et en Roumanie. Mais on y trouve également d'autres formes de rayonnement de l'œuvre d'Anne Hébert : la manière dont les interviewers anglo-canadiens relaient la parole d'Anne Hébert sur son œuvre (Godbout), l'adaptation à l'écran (en image et en son) (Pascal, Cloutier); le rayonnement déjà probant dans les lieux mêmes décrits par Hébert, écrivaine très nord-américaine selon Morency; enfin, forme de rayonnement propre à l'hypermodernité, les manuscrits et les inédits comme objets médiatiques (Marcotte). L'idée de legs dont Nathalie Watteyne avait parlé dans un numéro antérieur des *Cahiers* est plus que jamais présente. Il s'agit moins ici d'étudier la généalogie de l'œuvre de Hébert – encore que certains y fassent référence (Grenier, par l'influence d'un système seigneurial et de division des terres, Morency, par celle d'un auteur américain et de son traducteur français) – que d'inscrire Hébert dans un système littéraire mondial et de lui accorder le capital symbolique qui lui revient.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Avant-propos

Auteur(s): Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 3 - 6

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

Avant-propos

Anne Hébert, le centenaire : réception, traduction, enseignement de l'œuvre

PATRICIA GODBOUT

Le colloque *Anne Hébert, le centenaire* organisé en juin 2016 à Sherbrooke et à Montréal par le Centre Anne-Hébert, faisant suite à la publication des cinq tomes des *Œuvres complètes* sous la direction de Nathalie Watteyne aux Presses de l'Université de Montréal (PUM), se proposait de faire un retour sur soixante ans d'écriture d'Anne Hébert. Deux axes principaux d'étude y étaient privilégiés : un premier axe « interne », invitant à l'analyse de textes de différents genres ou périodes littéraires dans un même article, et un second axe « externe », favorisant un regard sur les dehors de l'œuvre (le contexte de sa publication, de sa traduction, etc.). Le premier volet fait l'objet d'une publication aux PUM, sous la direction de Nathalie Watteyne. *Les Cahiers Anne Hébert* sont très heureux de présenter dans ce numéro les études relevant du deuxième volet, qui sont, comme vous le verrez, d'une grande diversité.

Concernant le rapport entre l'auteure et l'œuvre, Benoît Grenier (Université de Sherbrooke) explore quant à lui l'ancrage de la famille d'Anne Hébert dans le passé seigneurial du Québec avec un texte d'historien très fouillé sur « L'héritage seigneurial d'Anne Hébert : famille et enracinement comme marqueurs identitaires ». Marie-Andrée Lamontagne nous met ensuite en appétit en nous donnant un accès privilégié à sa biographie à paraître aux Éditions Boréal, *Anne Hébert : vivre*.

Les trois contributions suivantes sont une fenêtre ouverte sur la réception critique et l'enseignement de l'œuvre hébertienne en Europe et en Inde, ce qui permet notamment de prendre la mesure de la diversité de son lectorat. Guy Lavoirel (Université Jean Moulin Lyon 3) brosse le tableau de l'enseignement de cette œuvre en France dans « Le succès d'Anne Hébert écrivaine, du Québec à la France ». L'intérêt indéfectible de plusieurs chercheurs indiens pour l'œuvre hébertienne est mis en relief par Nalla Chakravarthy Mirakamal (Université de Madras) dans « Anne Hébert en Inde : réception et perspectives ». Puis, un tour d'horizon complet de la réception en langue allemande de nombreux titres d'Anne Hébert est offert par Ursula Mathis-Moser (Uni-

versité d'Innsbruck) dans « Anne Hébert et la réception de son œuvre dans les pays germanophones ».

La traduction comme médiation de l'œuvre fait plus particulièrement l'objet de l'attention de Lílian Virgínia Pôrto (Université fédérale de Goiás), qui examine les « Traductions d'Anne Hébert au Brésil : observations des traits féministes », ainsi que de Nao Sasaki (Université Meiji), qui montre les transformations subies par deux romans d'Anne Hébert en traduction japonaise dans « Anne Hébert au Japon : *Les chambres de bois* et *Kamouraska* ». Enfin, Voichița-Maria Sasu (Université de Cluj-Napoca) traite de l'accès à l'œuvre en roumain dans « Traduire Anne Hébert en Roumanie ».

Comment les propos d'Anne Hébert sont-ils « traduits » dans l'espace public quand l'écrivaine se prête au jeu des entretiens littéraires? C'est ce que j'ai voulu explorer pour ma part dans un texte intitulé « La parole d'Anne Hébert telle que relayée par quelques intervieweurs canadiens-anglais et québécois ». On connaissait, par ailleurs, l'influence qu'a exercée sur l'auteure des écrivains anglo-saxons comme William Faulkner. Jean Morency (Université de Moncton) choisit quant à lui de se pencher sur certaines ressemblances entre l'œuvre d'Anne Hébert et celle d'un autre écrivain nord-américain dans « Anne Hébert, lectrice d'Edgar Allan Poe ».

On ne s'étonnera pas que les transmutations intersémiotiques qui s'opèrent lorsque des œuvres d'Anne Hébert sont portées au grand écran aient également retenu l'attention. Marie Pascal (Université de Toronto) nous convie à une exploration sensorielle dans « Musique, rythmes et chants dans *Le torrent*, *Kamouraska* et *Les fous de Bassan*, transcrés à l'écran ». De son côté, Louise Cloutier propose un prolongement par l'image d'une réalisation filmique de Maurice Blackburn d'après cinq poèmes d'Anne Hébert. Pour clore le dossier, Sophie Marcotte (Université Concordia) tourne son regard vers demain dans « Les manuscrits et les inédits d'écrivains comme objets médiatiques ».

La section « Hors dossier » est très nourrie dans ce numéro. Marie Petitjean (Université de Cergy-Pontoise) choisit de nous replonger dans l'histoire fascinante à la base de la pièce de théâtre *L'île de la Demoiselle* dans « Polyphonie et réécriture dans *L'île de la Demoiselle* ». Enfin, Ève Léger-Bélanger (Université de Montréal) fait une lecture en profondeur du « Corps de l'angoisse dans *Kamouraska* d'Anne Hébert ».

Soulignons pour terminer le compte rendu que fait Milica Marinkovic de l'ouvrage de Mélanie Beauchemin, *Le désir monstrueux : transgressions et métamorphoses dans les récits d'Anne Hébert*. Elle y montre à quel point l'auteure a vu juste en soulignant le rôle central du désir dans l'écriture hébertienne.

Vous l'aurez constaté : c'est un numéro substantiel que nous vous proposons ici. Excellente lecture à toutes et à tous!

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: L'héritage seigneurial d'Anne Hébert : famille et enracinement comme marqueurs identitaires

Auteur(s): Benoît Grenier, Université de Sherbrooke

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 7 - 29

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <https://doi.org/10.17118/11143/12381>

DOI: <http://hdl.handle.net/11143/12381>

L'héritage seigneurial d'Anne Hébert : famille et enracinement comme marqueurs identitaires¹

BENOÎT GRENIER

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

Résumé : Anne Hébert naît en 1916, dans une société qui continue d'être fortement imprégnée de réminiscences d'un régime seigneurial ayant survécu, à bien des égards, à son abolition en 1854. Issue de deux éminentes familles seigneuriales ayant, les Taché, d'origine bourgeoise, et les Juchereau-Duchesnay, d'ascendance noble, Anne Hébert appartient à deux lignées qui ont « fait » l'histoire du Canada français. Les racines seigneuriales de sa famille se plongent dans le sol des régions de Kamouraska et de Portneuf. À Sainte-Catherine de Fossambault où elle est née et où elle séjourne régulièrement, le manoir familial continue de symboliser une distinction sociale des membres de la famille. Prenant appui sur une recherche en cours sur les « persistance seigneuriales au Québec » cet article propose une réflexion sur cette filiation seigneuriale dans l'identité et l'œuvre d'Anne Hébert.

Mots-clés : Famille, Histoire, Seigneurie, Noblesse, Identité.

1. J'adresse de sincères remerciements à Nathalie Watteyne sans les conseils de laquelle je n'aurais jamais osé me lancer dans l'univers d'Anne Hébert. Je lui suis très reconnaissant de m'avoir encouragé à proposer cette réflexion d'historien dans le cadre du colloque *Anne Hébert, le centenaire* ainsi que pour avoir longuement discuté avec moi de sa compréhension de l'influence des origines seigneuriales d'Anne Hébert sur son œuvre. Je remercie aussi le personnel des Archives de l'Université de Sherbrooke, en particulier madame Suzanne Couture. Je remercie les témoins qui ont participé à ma recherche sur la mémoire seigneuriale, en particulier ceux liés de près ou de loin à l'univers d'Anne Hébert : madame Odette Dick, monsieur Michel Fragasso, madame Marguerite Juchereau-Duchesnay et monsieur Yves La Roque de Roquebrune. Finalement, je tiens à souligner la collaboration essentielle de Stéphanie Lanthier, historienne et cinéaste, ainsi que de Michel Morissette, assistant de recherche, de même que la contribution du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH Savoir) à la réalisation de mes travaux sur les persistance seigneuriales.

Il y a le manoir de mes ancêtres Duchesnay là où ma mère a passé une partie de son enfance.
Grande maison de pierres roses, longtemps habitée par mes cousins Garneau.
Les pins noirs et leurs aiguilles rousses par terre. Mes cousins. Mes amis. Ma jeunesse. Derrière le
manoir coulent des rapides qui confèrent au silence une voix éternelle d'eau.

Anne Hébert, « Les étés de Kamouraska... et les hivers de Québec »,
texte paru dans *Le Devoir* du 28 octobre 1972 (OCV, 2015 : 921)

Mon incursion dans l'univers d'Anne Hébert est le fruit d'un concours de circonstances et l'aboutissement d'un parcours sinueux pour l'historien de formation et le spécialiste du régime seigneurial que je suis. Dans ma thèse portant sur les seigneurs dans le monde rural du Québec ancien, je m'étais penché sur dix lignées seigneuriales entre le 17^e et le 19^e siècle (Grenier, 2007). Parmi ces familles se trouvaient les seigneurs de Beauport, les Juchereau-Duchesnay. Dans la foulée de cette thèse, j'avais consacré une biographie à l'une des seigneuresses les plus influentes, quoique complètement oubliée², de cette famille, Marie-Catherine Peuvret (1667-1739) (Grenier, 2005). Déjà, je m'intéressais à la lignée dans la longue durée et j'étais bien conscient que cette famille comptait plusieurs remarquables descendants, du « héros » de la bataille de Châteauguay (le colonel de Salaberry) jusqu'aux patineurs artistiques Paul et Isabelle Duchesnay. Mais, surtout, je savais qu'au terme de cette filiation se trouvaient deux écrivains majeurs de la littérature québécoise : Anne Hébert et Hector de Saint-Denys Garneau. Toutefois, ce fait est demeuré à l'état de réflexion pendant plusieurs années. Puis, progressivement, je me suis tourné vers les enjeux de la mémoire seigneuriale dans le Québec du 20^e siècle et j'avais l'intuition que l'œuvre d'Anne Hébert pouvait représenter une clé dans l'analyse des persistances seigneuriales. En 2013, je terminais une communication par ces mots :

2. En 1903, dans une volumineuse étude relative à la famille Juchereau-Duchesnay, l'archiviste et historien Pierre-Georges Roy ne consacrait que quelques lignes à Marie-Catherine Peuvret, se contentant de la décrire comme la mère des 17 enfants de son mari : *La famille Juchereau Duchesnay*, Lévis, s.e., 1903.

La littérature a aussi fourni de belles pages marquées par la trame seigneuriale et cette représentation de la seigneurie dans la littérature québécoise mériterait d'être soigneusement analysée, notamment dans la production de la romancière Anne Hébert (1916-2000), elle-même issue d'une famille seigneuriale parmi les plus anciennes au pays. Il s'agit d'un marqueur identitaire fort qui est rarement mis de l'avant pour l'étude de son œuvre³.

Plus récemment, mes recherches sur les persistances seigneuriales m'ont conduit de nouveau vers cette famille. Dans le cadre d'enquêtes orales menées auprès de descendants de familles seigneuriales du Québec pour en consigner la mémoire, la famille Juchereau-Duchesnay s'est trouvée bien représentée, et plus particulièrement la branche associée à la seigneurie de Fossambault (Sainte-Catherine), terre natale d'Anne Hébert.

En 2000, peu après le décès d'Anne Hébert, un film réalisé par Jacques Godbout fait allusion aux antécédents familiaux de celle-ci dans les termes suivants :

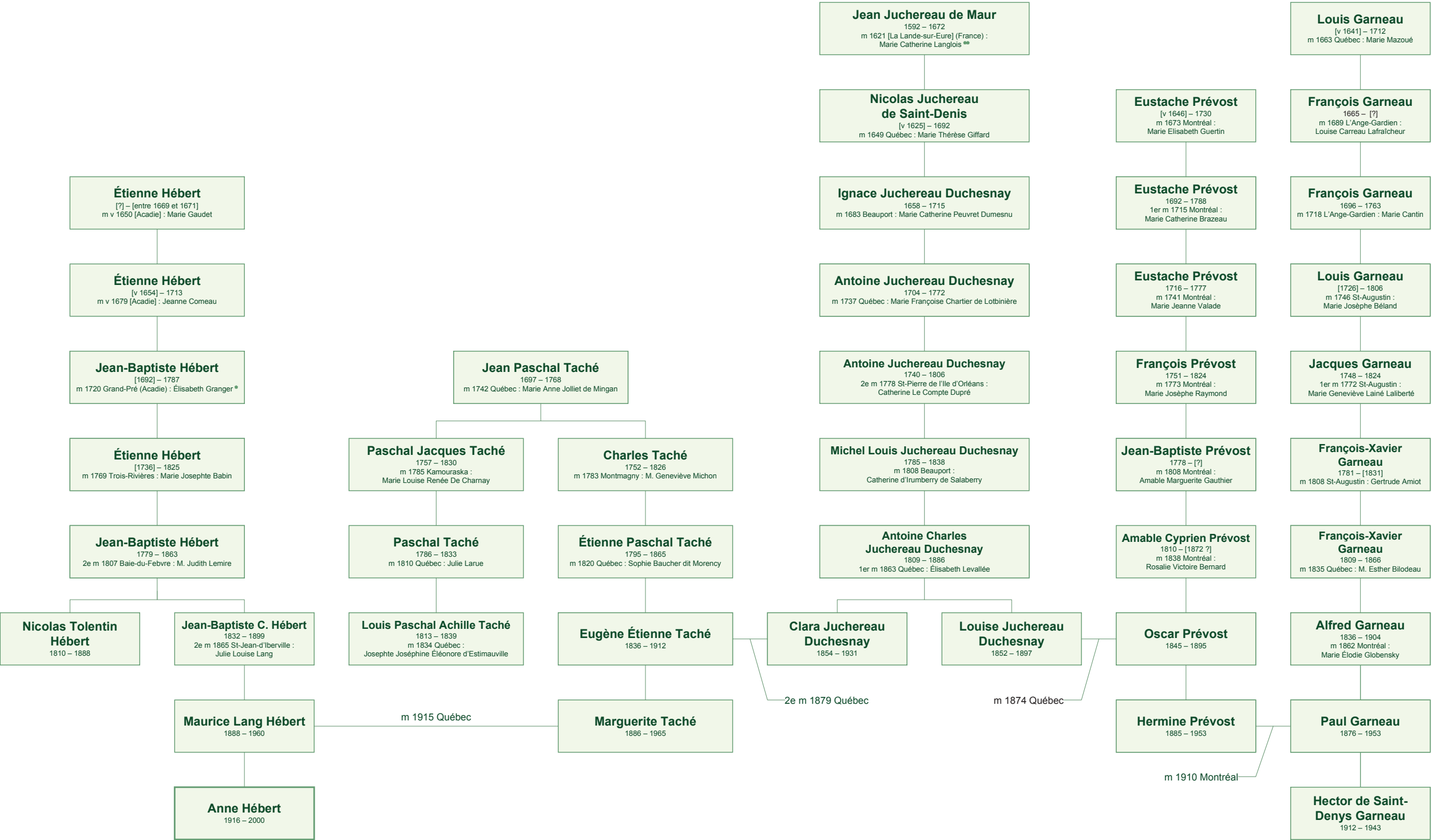
Vous êtes d'une noble lignée française. François-Xavier Garneau, premier historien canadien-français, est de la famille. Votre grand-père, Eugène-Étienne Taché, a été l'architecte du parlement de Québec, et un apothicaire de Paris, votre ancêtre, fut le premier agriculteur de la Nouvelle-France (Godbout, 2000).

Garneau et Taché sont effectivement d'incontournables figures du 19^e siècle québécois, mais Garneau n'est pas de ses ancêtres; il est plutôt de la généalogie de son cousin de Saint-Denys Garneau. Quant à ce premier agriculteur de la Nouvelle-France (il s'agit de Louis Hébert), il figure bien parmi les ancêtres d'Anne Hébert, mais il n'est pas son ancêtre patronymique, son père étant plutôt issu d'une lignée acadienne ayant fui au Québec à l'époque de la déportation... (Brochu, 2007 : 19-20). En somme, Godbout met l'accent sur l'héritage « bourgeois » ou « intellectuel » d'Anne Hébert. Il est vrai que sa généalogie compte tant de gens illustres qu'il faut choisir. L'architecte du parlement et créateur du « Je me souviens », Eugène-Étienne Taché, est son grand-père maternel, apparenté à une autre lignée seigneuriale, les Taché de Kamouraska, mais c'est de la lignée maternelle de Marguerite Taché, mère d'Anne Hébert, la noble famille Juchereau-Duchesnay, qu'il sera surtout question dans ce texte. Partant de ce constat d'une dimension de l'identité d'Anne Hébert non pas inconnue, mais certainement négligée, mon propos a pour objet de mettre de

3. Communication présentée dans un colloque interdisciplinaire sur les *Mémoires canadiennes* organisé par l'Association française des études canadiennes et tenu à Rennes en juin 2013. Le texte, programmatique, annonçait la recherche que j'ai entreprise depuis : Benoît Grenier, « Les paradoxes de la mémoire seigneuriale au Québec : entre la mythologie et l'oubli », paru en 2018 aux Presses universitaires de Rennes.

Généalogie d'Anne Hébert

Recherches et présentation : Frédéric Brochu, archiviste
Juillet 2010



* Ce couple acadien s'est installé au Québec.

** Ce couple pionnier a émigré en Nouvelle-France.

Figure 1 : Généalogie d'Anne Hébert

l'avant ce bagage familial singulier (celui de la noblesse seigneuriale⁴) et d'inviter à en tenir davantage compte dans l'interprétation de l'œuvre, et ce, dans une perspective pluridisciplinaire alliant l'histoire aux études littéraires. C'est donc à des fins « exploratoires » que je propose dans ce texte une réflexion sur la filiation, la terre et l'histoire dans l'œuvre et l'identité d'Anne Hébert⁵.

Cette dernière est née il y a cent ans dans un Québec encore fortement empreint des réminiscences de la seigneurie. Nous verrons que non seulement sa famille appartient à une lignée qui a fait l'histoire, mais qu'Anne Hébert naît dans un univers encore largement seigneurial et nobiliaire dont je rendrai compte ici sommairement, avant de proposer quelques pistes qui pourraient permettre d'intégrer aux analyses déjà riches de l'œuvre hébertienne une dimension peu explorée jusqu'à ce jour : l'identité seigneuriale. Plus largement, il s'agira de révéler ce patrimoine familial et seigneurial dans la perspective des persistances de cet « Ancien Régime » québécois au cœur du 20^e siècle en rappelant un fait largement méconnu au Québec, celui des continuités seigneuriales, bien après l'abolition de ce système foncier (1854).

4. Rappelons que la seigneurie n'est pas synonyme de noblesse. Les seigneurs peuvent être nobles ou roturiers et les nobles ne sont pas nécessairement seigneurs. Néanmoins la noblesse compose une large partie du groupe seigneurial, tant en France qu'en Nouvelle-France. Des roturiers accèdent néanmoins à la propriété seigneuriale. Certains, comme les Juchereau, seront anoblis, mais la plupart des familles seigneuriales roturières, même lorsqu'elles appartiennent à la bonne bourgeoisie (c'est le cas des Taché par exemple), n'accèdent pas à la noblesse en achetant un fief. Pour en savoir plus sur le régime seigneurial au Québec : Grenier, 2012.

5. L'immense bibliographie sur l'œuvre d'Anne Hébert inclut des analyses extrêmement diverses, mais force est de constater que ces thématiques (famille, seigneurie et dans une moindre mesure histoire) n'ont pas été abordées de manière directe, malgré des études sur le rapport à l'histoire dans certaines œuvres précises, en particulier dans *Le Premier Jardin* ou *Kamouraska*. Signalons aussi, à cet égard, la contribution d'Elsa Ollier-Pochart, en 2010, « Quand ancrer l'histoire permet de réécrire l'Histoire », dans *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 9 : 43-56. Pour la bibliographie complète : WATTEYNE, Nathalie [et al.], *Anne Hébert : chronologie et bibliographie des livres, parties de livres, articles et autres travaux consacrés à son œuvre*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2008. Version mise à jour sur : www.USherbrooke.ca/centreanne-hebert/recherche

Un monde seigneurial encore vivant

Lorsque naît Anne Hébert, en août 1916, les rapports sociaux et le capital symbolique des « anciennes familles⁶ » demeure à peu de choses près inchangés. Dans un discours prononcé à Toronto (en anglais⁷) en 1922, le premier ministre de la Province de Québec, Louis-Alexandre Taschereau, lui-même issu d'une famille de l'ancienne noblesse seigneuriale, ne s'en cache pas :

Si vous doutez de la survivance des familles nobles [...] je vous les ferai voir continuellement mêlées aux événements marquants de notre vie nationale jusqu'en ces dernières années, et toujours au premier rang en dépit de la poussée qu'ont faite les nouveaux riches en notre pays comme dans les vieilles contrées d'Europe. (Taschereau, 1922 : 38)

Anne Hébert a 6 ans en 1922. Mais au-delà du poids symbolique, voire politique, de cette ancienne aristocratie, la propriété seigneuriale est encore vivante dans le Québec du temps de l'enfance d'Anne Hébert. Officiellement, le régime seigneurial a été aboli par l'Acte abolissant les droits et devoirs féodaux dans la Province du Bas-Canada, adopté le 18 décembre 1854⁸. Toutefois, la loi d'abolition est soucieuse de respecter les droits de propriété des seigneurs; elle prévoit d'importantes indemnisations pour la perte des droits lucratifs sur les terres des censitaires (la propriété éminente) et maintient les seigneurs en possession de toutes les terres non concédées, s'il s'en trouve encore dans leurs fiefs. À Sainte-Catherine, le manoir seigneurial et ses dépendances demeurent aussi, bien entendu, la propriété privée de la famille du dernier seigneur. Ce sont cependant les rentes constituées, créées en remplacement des rentes seigneuriales, qui auront pour effet de préserver le lien seigneur/censitaire dans la Province de Québec, et ce, bien après 1854. En effet, la loi d'abolition prévoit la commutation de la tenure, c'est-à-dire la fin des redevances seigneuriales et l'avènement de la tenure franche. Cependant, pour ce faire, les censitaires doivent « racheter » la rente seigneuriale. Les censitaires auront la possibilité de procéder à la

6. Par « anciennes familles », on sous-entend ici « familles aristocratiques » ou « nobles/seigneuriales ». Il existe d'ailleurs, à Montréal, une association qui regroupe les descendants de ces familles, le « Regroupement des anciennes familles du Québec ». Pour y adhérer, il faut faire la démonstration de sa généalogie noble ou seigneuriale : <http://www.anciennesfamilles.org/>.

7. Le texte est traduit dès 1922, puis paraît de nouveau en version abrégée dans la *Revue Moderne* en 1930. Le premier ministre Taschereau est lui-même parfaitement bilingue. Le bilinguisme apparaît d'ailleurs comme une caractéristique des familles de la noblesse canadienne. Les versions publiées que nous avons retrouvées ne font pas mention de l'identité précise du traducteur qui signe des initiales F.R.

8. Les éléments qui suivent synthétisent très sommairement ces enjeux complexes que nous avons longuement analysés dans plusieurs publications. Voir la bibliographie de cet article pour en savoir davantage.

commutation de leur terre, c'est-à-dire au « rachat » du capital⁹ de leur rente afin de se décharger définitivement des paiements annuels au seigneur. À défaut de rachat, les censitaires devront continuer à verser annuellement à leur seigneur une rente constituée, selon les mêmes modalités qu'avant l'abolition, c'est-à-dire généralement le 11 novembre de chaque année (la Saint-Martin d'hiver) au manoir seigneurial. Nos travaux ont révélé que le peu d'intérêt à « racheter » la rente et les faibles montants payés annuellement ont eu pour conséquence que, dans près de 80 % des cas, les rentes seront toujours dues au commencement du 20^e siècle (Grenier et Morissette, 2013). Ajoutons que l'article 37 de la loi d'abolition précise que les détenteurs et les débiteurs de cette rente continueront d'être appelés « seigneurs et censitaires ». Ce sont donc des changements bien subtils qui affectent le monde seigneurial du Québec au lendemain de cette abolition qui fut tout sauf révolutionnaire.

Le gouvernement du Québec se décidera à intervenir pour mettre définitivement un terme à ces persistance d'Ancien Régime au cours des années 1930, sous l'insistance du député-maire de Saint-Hyacinthe, le libéral Télesphore-Damien Bouchard. En 1935, une loi crée le Syndicat national du rachat des rentes seigneuriales (ci-après SNRRS). L'objectif du SNRRS est de « faciliter la libération de toutes les terres ou lots de terre des rentes constituées ayant remplacé les droits seigneuriaux¹⁰ ». Concrètement, il a pour mandat de rembourser les seigneurs afin de rompre le lien qui avait jusque-là persisté par le paiement des rentes constituées. Administré par un bureau des commissaires, le SNRRS contractera un emprunt, garanti par le gouvernement du Québec, pour exécuter son mandat. Après le 11 novembre 1940, date de la dernière « visite » des censitaires à leurs seigneurs, le lien sera rompu et les seigneurs (environ 550 personnes et institutions) qui auront montré la preuve de leurs titres seront indemnisés par le SNRRS, pour une somme totale de 3,2 millions de dollars¹¹ entre 1940 et 1950 (Morissette, 2014). De leur côté, les anciens censitaires, même débarrassés de la visite annuelle chez le seigneur et pleinement propriétaires de leurs terres, n'en auront cependant pas fini avec les rentes constituées puisque ce seront dorénavant quelque 800 municipalités (dont Sainte-Catherine de Fossambault) qui prendront la relève en prélevant une nouvelle taxe (dite taxe spéciale ou seigneuriale) équivalant à ce qui était encore dû aux créanciers/seigneurs. Dans de nombreuses municipalités, on paiera cette taxe jusqu'au tournant des années 1970, afin de rembourser au SNRRS les sommes déjà versées aux seigneurs, après quoi

9. Le capital équivalait à environ dix-sept années de rente annuelle, celle-ci étant établie à 6 % du capital.

10. 25-26 George V, 1935, c. 82, *Loi abolissant les rentes seigneuriales*.

11. Ce qui équivaldrait à environ 145 millions en argent actualisé.

l'organisme fermera ses livres¹².

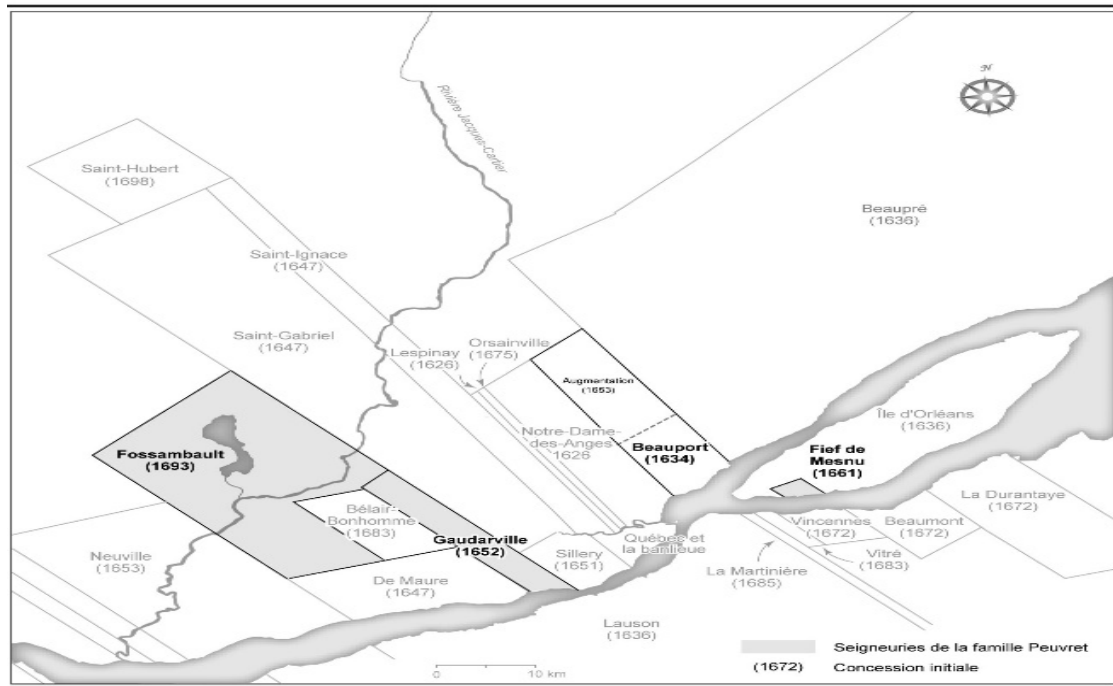


Figure 2 : Carte par Andrée Héroux, tirée de B. Grenier, *Marie-Catherine Peuvret. Veuve et seigneuresse en Nouvelle-France, Septentrion*, 2005.

Les Juchereau-Duchesnay et la seigneurie de Fossambault

La lignée des Juchereau-Duchesnay, dont est issue Anne Hébert, appartient aux premières familles seigneuriales de Nouvelle-France. C'est d'abord à Beauport que la famille se démarque, héritant de cette seigneurie pionnière fondée par leur ancêtre Robert Giffard dès 1634 (Grenier, 2005). Le patriarche Juchereau, Nicolas, sieur de Saint-Denys, est anobli en 1692, assurant à sa postérité l'appartenance au groupe restreint de la noblesse de Nouvelle-France (Gadoury, 1991)¹³. Il faut cependant attendre le milieu du siècle pour que les seigneuries de Gaudarville et de Fossambault¹⁴ ne passent dans le patrimoine de la famille Juchereau-Duchesnay, lors

12. Les procès-verbaux du bureau des commissaires du SNRRS sont disponibles pour la période 1940-1974 et permettent de documenter l'ensemble du processus : Bibliothèque et Archives nationales du Québec, centre de Québec (BAnQ-Q), E39, S1, SS2, SSS2 procès-verbaux du SNRRS.

13. Rappelons que la noblesse ne se transmet pas par les hommes; une fille noble épousant un roturier ne transmettra pas son statut à ses enfants. Ce sera le cas, par exemple, des héritières du dernier seigneur de Fossambault, Antoine-Charles Juchereau-Duchesnay. Ainsi, en épousant respectivement Eugène-Étienne Taché et Oscar Prévost, les grands-mères d'Anne Hébert et de de Saint-Denys Garneau ne pouvaient transmettre leur identité nobiliaire à leurs enfants. Ces subtilités nobiliaires n'avaient cependant plus la même signification dans le Québec des 19^e et 20^e siècles et l'identité nobiliaire pouvait néanmoins être revendiquée d'un point de vue symbolique par ces familles. C'est d'ailleurs ce que soutient Yves La Roque de Roquebrune à propos de sa grand-mère Hermine Prévost (entretien avec Yves La Roque, juin 2015). L'étude de la noblesse canadienne et de ses persistances reste largement à faire.

14. C'est de la lignée féminine de cette famille que viennent les toponymes Sainte-Catherine et Fossambault, plus précisément de l'aïeule maternelle, Catherine Nau de Fossambault (c.1634-c.1676), noble parisienne immigrée au Canada, puis de sa fille Marie-Catherine Peuvret (1667-1739), qui épouse Ignace Juchereau-Duchesnay en 1683.

du décès de Marie-Anne Peuvret (1700-1760), célibataire et dernière représentante de cette famille, alliée aux Juchereau depuis 1683 (Grenier, 2005; Brochu, 2007; Fortin, 2016 : 79-86). Au terme d'une succession qui nécessitera l'intervention des tribunaux, le seigneur de Beauport, Antoine Juchereau-Duchesnay II, héritera du patrimoine de sa cousine célibataire et sera réputé, au tournant du 19^e siècle, l'un des plus grands propriétaires terriens au Canada (Brisson, 1983). Dans le testament qu'il rédige en décembre 1802, il partagera ses seigneuries entre ses trois fils. Par un concours de circonstances, la branche beauportoise des Juchereau-Duchesnay en viendra à perdre sa « terre originelle », saisie et mise aux enchères en 1844, tandis que la branche cadette, celle issue de Michel-Louis, amorcera la mise en valeur de la seigneurie, jusqu'alors périphérique, de Fossambault. La croissance de la population du Bas-Canada combinée aux migrations venues des îles Britanniques, notamment d'Irlande, contribuera à accélérer le développement de ce fief d'arrière-pays où la famille fait ériger un manoir de pierre vers 1848.

Ces deux seigneuries, « Fossambault et Gaudarville », constituent donc un patrimoine très ancien, dont découle, on peut l'imaginer, un attachement aussi très puissant. D'autant plus que de toutes les seigneuries de la famille, ce sont les dernières qui subsistent. Au moment de l'abolition du régime, le seigneur de Fossambault est Antoine-Charles Juchereau (1809-1886), lequel mène une vie familiale peu conforme aux valeurs bourgeoises du temps. Ses filles, Louise et Clara, grands-mères respectives d'Anne Hébert et de de Saint-Denys Garneau, sont des enfants illégitimes, nées hors mariage (en 1852 et 1854), de son union avec Elizabeth (Isabel) LeVallee (1821-1872), qui ne sera consacrée qu'en 1863 (Brochu, 2007 : 22-23). Si, en théorie il est considéré comme le dernier seigneur, les modalités de l'abolition que nous avons évoquées font qu'en pratique, ses descendants demeureront jusqu'en 1940 les « seigneurs » de Fossambault et qu'ils se partageront la somme impartie aux fiefs de Fossambault et de Gaudarville pour l'indemnisation des rentes constituées. Pour ces deux seigneuries conjointement, plusieurs représentants de la Succession d'Antoine-Charles Juchereau-Duchesnay se partagent un montant de 28 807,27 \$¹⁵. Pour ses parts, Marguerite Taché-Hébert, la mère d'Anne, reçoit personnellement la

15. BAnQ-Q, Fonds E39, S1, SS2, SSS2 procès-verbal de la séance tenue le 16 juin 1941.

somme de 6401,61 \$, peu après le 16 juin 1941¹⁶.

Ces chiffres, extraits des archives du SNRRS, visent à illustrer le caractère éminemment contemporain de ce bagage seigneurial. Il est évident que dans la région de Portneuf, plus particulièrement à Sainte-Catherine où réside la famille, on a conscience de ce statut distinctif des héritiers de Clara et de Louise Juchereau-Duchesnay. Mais que sait Anne Hébert de tout cela? Elle a une vingtaine d'années lorsque sa mère, ses tantes, oncles et cousins, reçoivent leur part venant clore la lente agonie du régime seigneurial. Comment ces événements, cette filiation et cette conscience d'appartenir à un univers seigneurial en voie d'extinction ont-ils pu colorer son travail d'écrivaine et sa conception du monde? C'est vers cette réflexion que nous nous tournons à présent en prenant appui sur la lecture des *Œuvres complètes d'Anne Hébert* ainsi que sur une consultation fragmentaire des archives personnelles, notamment de sa correspondance privée, disponibles aux Archives de l'Université de Sherbrooke¹⁷.

Pour une relecture « seigneuriale » d'Anne Hébert

Dans une perspective exploratoire, je propose ici quelques pistes de réflexion pour orienter une lecture historique axée sur la mémoire seigneuriale dans l'œuvre d'Anne Hébert. Après quelques constats liminaires sur la conscience de l'identité seigneuriale elle-même, j'aborderai plus spécifiquement l'appartenance au « pays » de Sainte-Catherine avant de terminer par un questionnement relatif à la famille.

Un univers seigneurial

Il est difficile de savoir ce que pense la famille d'Anne Hébert et ce que la jeune femme pense elle-même de cette persistance des droits seigneuriaux, mais si on se fie à la nouvelle « Un grand mariage » qu'elle écrit en 1962 et qu'elle situe à Québec en 1890, donc plus de 30 ans après l'abolition, il est évident qu'elle est pleinement consciente du fait que le régime seigneurial, comme mode de vie et comme rapport économique, s'est poursuivi bien après celui-ci. En effet, elle y évoque le paiement des rentes et la comptabilité du seigneur, nommant le « censier », l'outil par excel-

16. *Ibid.* Qui plus est, les héritiers de Clara Juchereau-Duchesnay (Mme Taché, décédée en 1931), soit Mme Marie-Louise Taché, épouse de Théo. Paquet, Mme Marguerite Taché, épouse de Maurice Lang Hébert, et Mme Clara Taché, épouse de Michel Fragasso, possèdent les droits sur la seigneurie voisine de Maure (Saint-Augustin) qu'Arthur Juchereau-Duchesnay (mort sans postérité) avait acquise en 1887 (bien après l'abolition!). Un drôle de retour des choses puisque les Juchereau avaient été seigneurs de ce fief jusqu'en 1734, avant qu'il ne passe entre les mains des « Pauvres de l'Hôtel-Dieu de Québec ».

17. Archives de l'Université de Sherbrooke, en particulier : P25, Fonds Anne-Hébert (FAH), P65, Fonds Collection Yves-Beauregard (CYB), Fonds Pierre-Hébert (FPH), Collection Dumont-Hudon relative à Anne Hébert (CDH).

lence de cette gestion (OCV : 744).

Le prestige associé à ce statut s'impose certainement dans son esprit. Il se manifeste encore à l'église où sont inhumés ses ancêtres, où un banc demeure réservé à la famille (occupé dignement par la cousine germaine de sa mère, Hermine Garneau, et sa famille) et, depuis les années 1920, par la grande croix du vieux cimetière.



Figure 3 : Vieux cimetière de Sainte-Catherine-de-la-Jacques-Cartier (crédit photo : Benoît Grenier, 2015).

Ces « seigneurs » du 20^e siècle portent une conscience d'eux-mêmes qui n'est peut-être pas que le fait « d'aristocrates en mal du passé », pour citer Frédéric Brochu à propos d'Hermine Prévost (Brochu, 2007 : 23). Si cette dernière « se comporte en seigneuresse » (Biron, 2015 : 18), ce n'est pas sans raison. Socialement, lorsqu'ils sont résidents – même de manière saisonnière comme le sont les Garneau ou les Hébert-Taché à Sainte-Catherine –, un rapport d'altérité bien manifeste caractérise toujours leurs liens avec la population locale. Les familles seigneuriales, même sur leur déclin, agissent encore comme au temps de leurs aïeux; plusieurs témoins ont relaté des faits similaires aux quatre coins du Québec. Dans la récente biographie du poète de Saint-Denys Garneau, cousin d'Anne Hébert, on affirme qu'« Hermine se sent partout chez elle à Sainte-Catherine, comme si tout le village constituait encore symboliquement une propriété familiale » (Biron, 2015 : 23). Le père Benoît Lacroix a bien rappelé l'ambiance qui régnait au manoir des Prévost et la fonction de châtelaine qu'y occupe Hermine Prévost encore au tournant des années 1950 dans un texte publié dans *Les Cahiers Anne Hébert* en 2007 (Lacroix, 2007). Anne Hébert et ses parents appartiennent à cet univers en voie de disparaître, mais ils sont sans doute un peu en marge de ce qui se passe au manoir, lieu plus marqué par cette

atmosphère seigneuriale.

Jusqu'en 1940, le manoir demeure en effet un lieu chargé de sens pour la population de Sainte-Catherine. Ce manoir, Anne Hébert le sait, est passé aux mains des Garneau en 1912, lorsque Clara Juchereau-Duchesnay-Taché, sa grand-mère maternelle, l'a vendu à Hermine Prévost, sa nièce¹⁸. Il restera dans la famille Garneau jusqu'en 1956. Anne Hébert est-elle nostalgique ou peut-être curieuse de ce patrimoine familial, de ce passé révolu et sans doute pour une part, énigmatique, qui est associé au manoir « où [sa] mère a passé une partie de son enfance » (OCV : 921)?

En théorie, c'est là qu'on vient verser les rentes seigneuriales, de personne à personne, comme aux belles heures du régime seigneurial. Même si Anne Hébert n'y réside pas, elle ne peut l'ignorer. Des témoins ont raconté que son cousin poète s'amusait de ces réminiscences féodales (entretien avec Odette Dick, 2015). Yves La Roque de Roquebrune, né en 1944, a rappelé, en entretien, l'état d'esprit qui persiste au manoir et à Sainte-Catherine en général à l'égard de cette famille : « Au manoir, on était les "Petits monsieurs", on ne pouvait pas jouer avec les enfants du village... ». Cela étant dit, prestige familial et « autorité seigneuriale » ne signifient pas pour autant fortune. Plusieurs de ces familles sont d'ailleurs confrontées, au 20^e siècle, aux difficultés de maintenir un certain mode de vie sans les revenus d'autrefois. Les Garneau en sont un excellent prototype (Biron, 2015 et entretien avec La Roque de Roquebrune, 2015).

Pourtant, le manoir et plus largement le « pays de Sainte-Catherine » sont bien plus significatifs dans l'œuvre d'Anne Hébert que dans celle de son cousin, peu marqué par l'histoire et par ce bagage familial. « L'histoire, celle de sa famille ou de son pays, n'intéressera guère le poète », affirme son biographe (Biron, 2015 : 18). Il en est autrement pour sa « cousine », une posture sans doute favorisée par sa longévité qui lui permit un recul sur le passé que n'eut justement pas le poète. En effet, l'histoire, et pas seulement celle de sa famille, est très présente dans l'œuvre d'Anne Hébert (OCII, 2013 : 28 ; Caillet, 1974; Garrido, 1993; Ollier-Pochart, 2010). La généalogie de celle-ci constitue, pourrait-on avancer, un véritable condensé de l'histoire du Québec. Comme le personnage de Marie-Louise de la Chevrotière (nom emprunté à l'aristocratie seigneuriale) dans la nouvelle « Un grand mariage », Anne Hébert est de cette « société aux rites immuables, aux arbres généalogiques clairs et précis [...] [des] "vieilles familles" bourgeoises demeurées au pays après le Traité de Paris et

18. Clara Taché (Hébert) a 26 ans lorsque sa mère vend le manoir à la famille Garneau. Hermine Prévost donne naissance à son fils de Saint-Denys cette même année 1912.

qu'on pouvait aisément repérer [...] au hasard des villes et des manoirs » (OCV : 746-747). Ici, l'œuvre rejoint presque parfaitement le récit de sa propre histoire familiale.

*Sainte-Catherine : « terre originelle »*¹⁹

C'est un fait connu, plus que Kamouraska, où elle séjourne en vacances l'été, plus que Québec, où elle vit l'hiver avec sa famille, c'est Sainte-Catherine qui inspire à Anne Hébert le plus profond attachement (OCI, 2013 : 16 ; Chassé et Watteyne, 2016 : 10). C'est là qu'elle est née, c'est là qu'elle a voulu reposer pour l'éternité, auprès des membres de son illustre famille, dans la terre de ses ancêtres. C'est « le terroir natal où se trouvent ses plus profondes racines [...] sa "terre originelle" » (OCI : 16) qui l'accompagne dans l'œuvre comme dans ses écrits privés. C'est là « qu'elle puise ses plus belles images et qu'elle comprend son appartenance au paysage et au climat canadiens.²⁰ » (OCIII, 2014 : 16) On peut imaginer, sans trop extrapoler, que ce sens de l'histoire et de l'enracinement n'est pas étranger à la possession de cette seigneurie par sa famille dans une trame séculaire. « T'es tu promené sur nos terres? Sont-elles inondées comme au temps de mon enfance à cette époque? », demande-t-elle à son frère Pierre dans une lettre du 2 juin 1974 (CYB). Ironise-t-elle à propos de leurs antécédents familiaux lorsqu'elle écrit, à propos du potager qu'il entretient sur leur terre de Sainte-Catherine : « N'empêche que la nature de Sainte-Catherine est drôlement récalcitrante à toute domestication! Si déjà tu réussis à lui arracher des tomates, tu es le maître et le seigneur de ces lieux. » (CHB, lettre d'Anne à Pierre, 27 juillet 1973).

19. C'est le titre d'un poème, paru dès 1967, et reproduit en 1992 dans le recueil *Le jour n'a d'égal que la nuit* (OCI : 329). C'est d'ailleurs le titre repris récemment par Sylvie Paquette pour son album *Jour de chance* dans lequel sont mis en chanson des poèmes d'Anne Hébert.

20. Plusieurs œuvres, notamment à la fin de sa carrière, en sont directement inspirées, comme le rappelle judicieusement l'introduction du volume IV des *Œuvres*. Dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* : « Il est aisé d'y voir [dans Sainte-Clothilde] la transposition de Sainte-Catherine-de-la-Jacques-Cartier, une petite ville située au nord-ouest de Québec » (OCIV : 32-33) et dans *L'enfant chargé de songes* : « Le village fictif de Duchesnay prend son nom dans l'histoire de l'auteure, qui est une descendante de la famille Juchereau-Duchesnay, une des plus anciennes et influentes du pays. » (OCIV : 30)

À la même époque, alors à Paris depuis plusieurs années, elle envisage même le rachat du manoir. Dix ans après la mort de sa mère, faut-il y voir une volonté de réécrire l'histoire familiale? Le coût l'en dissuadera, mais elle songe néanmoins à l'avenir de ce bâtiment historique pour lequel elle s'inquiète depuis Paris. Plusieurs lettres entre le frère et la sœur évoquent cette vente et les transformations qui menacent la quiétude de Sainte-Catherine : « Ainsi donc, tout disparaît autour de nous et Sainte-Catherine appartient de plus en plus à des visages étrangers. » (FPH, lettre de Pierre à Anne, 22 mai 1972) « Le manoir est donc en vente. Cela me serre un peu le cœur de penser cela. Si ma vie était organisée autrement j'aurais peut-être aimé l'acheter. Et puis, je mourrais de peur toute seule là-dedans. Et cela risquerait de me déprimer », écrit Anne à Pierre en date du 16 septembre 1973 lorsque la nouvelle de la vente est officielle (CDH). Le 26 octobre, Pierre lui écrit : « Le manoir ira à qui? Tout ceci m'excite et m'épouvante à la fois » (FPH), tandis qu'Anne s'inquiète, plus tard, d'agrandissements que pourraient faire subir les acheteurs éventuels à la maison et discute des possibilités de reconnaissance patrimoniale par les gouvernements (CDH, lettre d'Anne à Pierre, 30 novembre 1973). Ces inquiétudes, vécues à distance et transposées dans cet échange épistolaire, ne sont pas sans faire penser à l'affolement, en pareilles circonstances, de Lia et Michel dans *Les chambres de bois* (OCII : 134).



Figure 4 : Le manoir (crédit photo : Benoît Grenier, 2015).

Sans aller jusqu'à racheter le manoir, Anne et Pierre Hébert acquièrent, de son propriétaire, une parcelle de terre qui leur redonne une ouverture sur la rivière et inclut une petite île à laquelle ils sont attachés, l'île-aux-loches. Elle écrit, en novembre 1973 :

Je trouve cela tout drôle et excitant d'être ainsi devenue co-proprétaire avec toi d'un bout de terre à Sainte-Catherine. Peut-être un jour, si tu es d'accord plus tard, quand je serai à ma retraite, pourrais-je me construire un petit camp sur la pointe en bas, si tout n'est pas inondé au printemps, bien entendu? (CDH, lettre d'Anne à Pierre, 30 novembre 1973)

Ces échanges et ce souci pour sa terre natale évoquent le profond attachement pour Sainte-Catherine, dont je n'ai donné ici que quelques exemples, et qu'il conviendrait d'analyser de manière attentive. Une autre anecdote témoigne magnifiquement de ce profond attachement. À l'automne 1972, elle rapporte de son séjour à Sainte-Catherine deux petits sapins dont elle donnera assidument des nouvelles au cours de l'année suivante :

Les sapins (ou épinettes) ont bien supporté le voyage. Il y a deux jours, je les ai transplantés, terreau français [...] ils sont là sur le bord de ma fenêtre livrés à la pollution de l'air parisien et à une bien étrange aventure, pour des sapins de Sainte-Catherine. Leur terre natale les protège... (CDH, lettre d'Anne à Pierre, 9 décembre 1972)

Puis, dans une lettre du 29 avril 1973 :

La plus jolie nouvelle de mes vacances de Pâques est la découverte de trois minuscules bourgeons vert tendre sur la mi tête d'un de mes sapins. Le brave petit saint catherinois n'a pas été traumatisé par l'arrachement de sa terre natale et la transplantation dans un Paris pollué (CDH).

Sans donner dans la psychologie, il est bien difficile de ne pas faire le parallèle avec la propre existence de l'auteure. Elle redonne de leurs nouvelles dans la lettre suivante, alors qu'elle les a confiés à une amie qui « soigne amoureusement ses plantes » pendant son séjour à Cannes pour la présentation du film *Kamouraska* (CDH, lettre d'Anne à Pierre, 14 mai 1973).

« Je te parle bien souvent de Sainte-Catherine, c'est un peu notre pays, ne l'oublie pas! », lui écrit son frère en 1973 (FPH, 26 juillet 1973). Cette appartenance, visiblement, n'est pas sans douleurs; elle ravive ses deuils, en particulier celui de son cousin et de sa sœur Marie : « Pour le moment, je n'ai pas la force d'affronter le drame de Saint-Denys et ce pays de notre enfance où s'emmêlent toutes nos misères, à chacun. » (Collection Pierre Bouillon, lettre d'Anne à son frère Pierre, 13 octobre 1953) Pierre Hébert partage cette ambivalence : « C'est beau à Sainte-Catherine, mais c'est quand même bien triste », écrit-il le 22 mai 1972 (FPH) ou encore dans cette lettre du 17 août 1972 dans laquelle il lance : « À Sainte-Catherine, ce n'est pas toujours follement gai [...] il y aura toujours cette étrange atmosphère que tu connais bien et qui s'insinue en nous, sporadique, inquiétante et tenace à la fois »

(FPH). Anne Hébert y fait aussi allusion dans certains textes publiés, par exemple dans celui sur ses années d'enfance paru dans *Le Devoir* en 1972 : « Cette terre-là m'a habitée et possédée et je l'ai habitée et possédée. Même si je l'ai quittée, comme on sort d'un piège, je crois à la ressemblance inaliénable du cœur avec sa terre originelle. » (OCV : 924) Son histoire familiale est partagée entre la beauté du monde rural caractérisé par Fossambault, terre seigneuriale, et la ville de Québec où ses ancêtres ont aussi de profondes racines. La ville, plus que la campagne, porte la marque du secret dans l'œuvre d'Anne Hébert. C'est là une dernière piste sur laquelle l'historien invite à se pencher.

Une famille et ses secrets

Ma plus profonde terre, en ce monde, c'est sans doute Sainte-Catherine, avec sa rivière et son paysage sombre et morcelé et puis Québec, ouvert sur la beauté du fleuve, puis replié sur lui-même, dans le secret de ses maisons fermées et de ses vieilles familles. (OCV : 924)

Les nouvelles comme les romans d'Anne Hébert sont traversés par le thème de la famille bourgeoise et par celui du secret de famille. On sait qu'un fait divers dans l'histoire de la famille Taché a inspiré l'histoire de *Kamouraska* (OCII : 27), mais la lignée maternelle porte elle aussi, secrètement et dans le non-dit, des hontes qu'on tait dans les salons de Québec au tournant du 20^e siècle. « [D]ans le secret de ses maisons fermées et de ses vieilles familles », écrivait-elle dans ce texte de 1972 qui semble faire directement écho à sa propre histoire familiale (OCV : 924).

Elle entreprend l'écriture de *Kamouraska* peu après le décès de sa mère en 1965, se permettant de briser ce silence étouffant, se « libérant de l'autorité d'une voix maternelle, emprisonnée dans les conventions de son époque » (OCII : 26) et de son milieu. À l'instar du drame familial des Taché qui lui a été raconté par sa mère « de la seule manière dont on pouvait la présenter dans le monde dans lequel elle vivait » (OCII : 26), qu'a-t-elle pu entendre des secrets de familles, en particulier de la « bâtardise » des filles du dernier seigneur de Fossambault? Elle a, elle-même, relaté les déjeuners du dimanche chez sa grand-mère Clara Juchereau-Duchesnay :

Tous les dimanches, lorsque j'étais petite, nous allions déjeuner chez ma grand-mère, rue Sainte-Ursule. Il fallait passer les portes et entrer dans la vieille ville. Les grandes personnes faisaient souvent allusion, dans leurs conversations, aux généalogies des autres habitants de la vieille ville qui paraissaient n'avoir pas bougé depuis des générations de leurs maisons de pierre de taille, aux jalousies fermées. (OCV : 923)

Un cousin d'Anne Hébert, descendant de la branche Fragasso, qui a bien connu sa grand-mère Clara Taché (1892-1994)²¹, tante d'Anne Hébert, et la maison de la rue Sainte-Ursule dans le Vieux-Québec, nous a raconté en entrevue tout le poids de ces histoires de famille, des traditions et des silences, faisant écho à un passage du *Premier Jardin* où Flora Fontanges « ne veut pas se souvenir que sa fausse grand-mère habitait la vieille ville et qu'il fallait franchir l'enceinte des murs pour aller déjeuner chez elle, tous les dimanches » (OCIV : 97). Plusieurs autres de ses textes évoquent ce bagage familial, en particulier certaines nouvelles comme « La maison de l'Esplanade », écrite en 1942 (OCV : 729-740).

Plus tôt dans la lignée familiale, d'autres histoires de famille ont fait grand bruit chez les élites de Québec: la séparation (vers 1795) entre Antoine Juchereau-Duchesnay II et sa seconde épouse Catherine Dupré, accusée d'adultère et accusant elle-même son mari de lui infliger de mauvais traitements (Grenier, 2007 : 162-163). Et que dire d'une autre aïeule, plus lointaine, Marie-Catherine Peuvret, qui dut menacer de déshériter son fils (Antoine Juchereau-Duchesnay I) s'il s'entêtait à vouloir épouser la fille d'un censitaire (Grenier, 2005)... Honte et mésalliance reviennent à intervalle régulier dans cette famille noble... S'en souvient-on au début du 20^e siècle? Que sait Anne Hébert de ces vieilles histoires de famille? Quels bruits ont traversé les siècles jusqu'à ses oreilles d'enfant et de jeune femme?

Lorsque j'étais enfant, ma mère me racontait des histoires de sa propre enfance, et toutes mes mères et grands-mères se joignaient à ma mère pour me rappeler une lignée de femmes dans l'espace et le temps, héroïnes de la vie quotidienne, ou sombres héroïnes de drames comme Elisabeth, dans *Kamouraska*. (OCV : 932)

Dans une entrevue, réalisée à Paris en 1979 et diffusée à l'émission *Visage* à Radio-Québec, elle se confie à Andréanne Lafond :

Elle [ma mère] me parlait, me racontait des histoires, mais des histoires vraies, des histoires de la vie passée, des histoires de sa vie à elle bien sûr, mais aussi des histoires qu'elle tenait de ma grand-mère. Alors ça faisait comme une sorte de lien avec le temps passé. C'est elle qui m'a raconté l'histoire de *Kamouraska*...

21. À son sujet, Michel Fragasso écrit : « Clara Taché Fragasso (1892-1994) est née le 31 juillet 1892, la cadette de la famille. Eugène-Étienne Taché avait cinquante-cinq ans à sa naissance. Elle a passé 70 ans de sa vie au 52 rue Sainte-Ursule. Elle a marié un ingénieur civil italien, Michel Fragasso, qui avait étudié à Liège en Belgique et travaillait à la reconstruction du Pont de Québec. Ils ont eu une famille de douze enfants parmi lesquels quatre paires de jumeaux, ce qui était presque mathématiquement impossible. Elle a depuis sa naissance cohabité avec sa mère Clara Juchereau Duchesnay. » (Page privée des descendants d'Eugène-Étienne Taché, consultée le 22 décembre 2016)

Les personnages féminins forts occupent une place prédominante dans l'œuvre d'Anne Hébert, et sa lignée matrilineaire (et féminine plus largement) est au cœur de son processus de création: « Et de passer à l'histoire familiale par le biais des "5 générations suivantes [...]" ». Cette ébauche de généalogie au féminin exprime un geste essentiel à la création romanesque qui consiste à tendre un fil solide et souple entre les personnages et leur auteure » (OCII : 29). Les seigneuses elles-mêmes seraient des figures à interpréter, notamment en ce qui concerne le thème de la transmission. Dans « Un grand mariage », une fille de seigneur comme Marie-Louise de la Chevrotière transmet son nom, prestigieux, à son héritier, rompant avec la tradition patronymique patriarcale nobiliaire (OCV : 761). Anne Hébert prend soin de le dire; elle connaît les règles qui régissent ces grandes familles. Ce cas est similaire à celui des héritières, réelles celles-là, de la famille Chartier de Lotbinière, une famille seigneuriale sans fils, au milieu du 19^e siècle, que la famille Juchereau côtoie très certainement à Québec²². Frédéric Brochu avait noté, à juste titre, que « plusieurs femmes de la famille Juchereau-Duchesnay ont laissé leur marque comme femmes d'affaires ou gestionnaires » (Brochu, 2007 : 23). Anne Hébert ne les connaît peut-être pas toutes, mais leur univers ne lui est pas inconnu. D'ailleurs, les prénoms féminins, expliqués dans l'édition critique des *Chambres de bois* selon leur étymologie, pourraient gagner à être observés dans la perspective des prénoms féminins de la famille, à commencer par celui de Catherine, la protagoniste de ce roman. Je reprendrai à mon compte une affirmation de l'introduction du tome 2 des *Œuvres* : « Travail d'écriture qui peut paraître incommensurable tant il est ardu de prendre voix dans la lignée maternelle qui a toujours été plus secrète » (OCII : 27). Au-delà de la « femme élégante » ou de la « grande bourgeoise » parfois décrite, il me semble qu'une part du mystère qu'on lui attribue s'incarne justement dans cette filiation féminine et dans les secrets qui s'y rattachent, eux-mêmes largement tributaires d'une ascendance aristocratique non sans taches.

22. Par son mariage avec Julie-Christine Chartier de Lotbinière, le Suisse Gaspard-Pierre Joly intègre l'aristocratie canadienne. Son fils, qui deviendra premier ministre du Québec, ajoutera le de Lotbinière maternel à son patronyme, devenant Joly de Lotbinière. Une autre branche de la même famille fera de même, les Lotbinière-Harwood. Ces deux familles portent toujours, 150 ans après, ces patronymes créés pour préserver l'identité noble des lignées féminines. Voir J.I. Little, 2013 : 46.

Conclusion

Les œuvres d'Anne Hébert croisées avec les archives personnelles, notamment sa correspondance, offrent une fenêtre idéale en vue d'une relecture historique visant à comprendre l'influence de ce bagage familial pour le moins singulier. Par sa mère, puis sa grand-mère maternelle, l'auteure de *Kamouraska* appartient à l'une des plus anciennes familles de la noblesse seigneuriale canadienne, les Juchereau-Duchesnay. Mais il y a plus qu'une filiation. Lorsque naît Anne Hébert, en 1916, le Québec ne s'est pas encore complètement défait du régime seigneurial. Dans l'ancien fief de Fossambault, comme dans plusieurs centaines de localités à travers la Province de Québec, on continue de payer des rentes « seigneuriales », des familles et des institutions conservent des « domaines » et des « manoirs » et, surtout, des caractéristiques sociales et culturelles continuent de les distinguer dans nombre de villages. C'est le cas à Sainte-Catherine, où les divers membres des familles Taché, Garneau, Prévost, Fraggasso ou Hébert ont conscience d'appartenir à un corps seigneurial peut-être en voie d'extinction mais aussi à un univers nobiliaire qui teinte encore la société québécoise, comme l'affirmait le premier ministre Taschereau en 1922. Les « censitaires » aussi ont nécessairement conscience que ces familles appartiennent à un milieu qui n'est pas le leur, ce dont témoigne le manoir habité par la famille Garneau et les honneurs qui sont réservés à celle-ci à l'église et au cimetière. En entrevue, Yves La Roque de Roquebrune l'exprime admirablement :

Il y avait cette distance qui était concrète et qui était respectée de part et d'autre. Quand Elzéar venait porter la crème en charrette ou le beurre dans les moules, il aurait été extrêmement inconfortable si grand-maman [Hermine Prévost] l'avait invité à rentrer dans la cuisine. Il fallait vraiment respecter son rôle. (Entretien, La Roque de Roquebrune, juin 2015)

Le centenaire de la naissance d'Anne Hébert semble une occasion propice aux relectures de l'œuvre. La présente réflexion se veut une invitation non pas à réinterpréter l'œuvre, mais plutôt à ajouter à notre compréhension de l'univers hébertien un facteur qui me semble négligé, l'appartenance à ce monde seigneurial. On a écrit sur le rapport d'Anne Hébert à la religion, un rapport qu'on a qualifié de paradoxal. Certains y ont même vu un rejet du catholicisme, voire un règlement de compte avec la religion catholique (OCIV : 358). Il me semble que son rapport à l'autorité seigneuriale ou à la figure du seigneur est plus ambigu, plus difficile à caractériser et surtout moins étudié. Pourtant, le thème de la seigneurie ou des seigneurs se trouve en de multiples lieux dans l'œuvre, pas seulement dans *Kamouraska*, comme

certaines seraient portées à le croire. Des nouvelles, des poèmes, des textes en prose et des romans sont colorés par ce thème du seigneur, dont *Le tombeau des rois* ou *Les chambres de bois* :

Le premier seigneur m'a prise à treize ans. Il m'a mise à travailler tout le jour sous sa femme qui me hait. Toutes les nuits, il m'éveille et me prend. La maison est profonde comme un coffre; nul ne sait ce qui s'y passe. Michel et Lia, petits, petits, mes pauvres agneaux, dormez en paix. Votre père est tout-puissant, votre mère est belle, petits, petits, petits... (OCII : 161)

De quoi alimenter encore de belles pages autour de l'œuvre, inépuisable, d'Anne Hébert.

Bibliographie

- BIRON, Michel (2015), *De Saint-Denys Garneau. Biographie*, Montréal, Boréal.
- BRISSON, Réal (1983), « Antoine Juchereau-Duchesnay », *Dictionnaire biographique du Canada*, [En ligne], http://www.biographi.ca/fr/bio/juchereau_duchesnay_antoine_5F.html (consulté le 22 décembre 2016).
- BROCHU, Frédéric (2007), « Généalogie d'Anne Hébert : des familles marquantes dans l'histoire du Québec », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 7 : 19-30.
- CAILLET, Annie (1974), *L'espace et le temps dans le roman Kamouraska d'Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Université de Haute-Bretagne.
- CHASSÉ, Bernard et Nathalie WATTEYNE (2016), *Album Anne Hébert*, Montréal, Fides.
- FORTIN, Jonathan (2016), *Le célibat féminin à Québec et Montréal au XVIII^e siècle : travail, famille et sociabilité*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke.
- GADOURY, Lorraine (1991), *La noblesse de Nouvelle-France. Familles et alliances*, Montréal, Hurtubise HMH.
- GARRIDO, Katia (1993), *Le Québec et son histoire dans Le Premier Jardin d'Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Université de Bordeaux 3.
- GRENIER, Benoît (2005), *Marie-Catherine Peuvret. Veuve et seigneuresse en Nouvelle-France*, Québec, Septentrion.
- GRENIER, Benoît (2007), *Seigneurs campagnards de la Nouvelle France. Présence seigneuriale et sociabilité rurale dans la vallée du Saint-Laurent à l'époque préindustrielle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- GRENIER, Benoît (2010), « "Le dernier endroit dans l'univers" : À propos de l'extinction des rentes seigneuriales au Québec, 1854-1971 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 64, n° 2, automne : 75-98.
- GRENIER, Benoît (2012), *Brève histoire du régime seigneurial*, Montréal, Boréal.
- GRENIER, Benoît (2013), « Les persistances de la propriété seigneuriale au Québec. Les conséquences d'une abolition partielle et progressive (1854-1970) », *Histoire et Sociétés Rurales*, avec la collaboration de Michel Morissette, vol. 40, 2^e trimestre : 61-96.
- GRENIER, Benoît (2018), « Les paradoxes de la mémoire seigneuriale au Québec : entre la mythologie et l'oubli », dans Marc Bergère [et al.] (dir.), *Mémoires canadiennes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 155-166.
- GRENIER, Benoît et Michel MORISSETTE, avec la collaboration d'Alain LABERGE et Alex TREMBLAY-LAMARCHE (2016), *Nouveaux regards en histoire seigneuriale au Québec*, Québec, Septentrion.
- LACROIX, Benoît (2007), « Les parents de Saint-Denys Garneau », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 7 : 11-17.
- LITTLE, J.-I. (2013), *Patrician Liberal. The Public and Private Life of Sir Henri-Gustave Joly de Lotbinière, 1829-1908*, Toronto, University of Toronto Press.
- MORISSETTE, Michel (2014), *Les persistances de l'« Ancien Régime » québécois : seigneurs et rentes seigneuriales après l'abolition (1854-1940)*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke.
- OLLIER-POCHART, Elsa (2010), « Quand ancrer l'histoire permet de réécrire l'Histoire », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 9 : 43-56.

TASCHEREAU, Louis-Alexandre (1922), « La noblesse canadienne-française », dans *Conférences prononcées à Toronto devant l'Empire Club et le Women's Canadian Club le 27 avril, par L'HONORABLE L.-A. TASCHEREAU, LL.D. Premier ministre de la province de Québec, s.e., c.1922* : 27-41.

Films et autres documents visuels

GODBOUT, Jacques (2000), *Anne Hébert, 1916-2000*, Office national du film du Canada, 50 minutes.

LAFOND, Andréanne (1979), « Dans l'intimité parisienne d'Anne Hébert » (1979), entrevue par Andréanne Lafond, Visages, Radio-Québec, 59 minutes.

LANTHIER, Stéphanie (2017), documentaire *Anne Hébert et l'héritage seigneurial*. Entrevues réalisées par Benoît Grenier dans le cadre de la recherche sur les persistances seigneuriales au Québec :

- Yves La Roque de Roquebrune, 16 juin 2015;
- Marguerite Juchereau-Duchesnay, 13 juillet 2015;
- Odette Dick, 13 novembre 2015;
- Michel Fragasso, 1^{er} avril 2016;
- Nathalie Watteyne, 11 novembre 2016.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Avant-propos à *Anne Hébert. Vivre*. Biographie

Auteur(s): Marie-Andrée Lamontagne

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 30 - 38

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12382>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12382>

Avant-propos à *Anne Hébert. Vivre. Biographie*

MARIE-ANDRÉE LAMONTAGNE

Résumé : Le texte qu'on lira ici est l'avant-propos d'une biographie d'Anne Hébert à paraître aux éditions du Boréal.

Mots-clés : Anne Hébert, Biographie, Paris, *Tombeau des rois*, Musique.

C'est une rue somme toute paisible que la rue du Bac, dans le 7^e arrondissement. Là comme ailleurs dans Paris les voitures ont pris beaucoup de place avec le temps, mais au milieu des années 1980, on pouvait remonter lentement cette rue à l'heure du déjeuner, en admirant les façades de pierre qui la bordaient, et se dire : voici Paris.

Régulièrement le numéro 117 s'animait. À l'époque, les Services culturels de la Délégation générale du Québec y étaient installés. Une grande vitrine attirait le chaland en fonction de l'évènement du moment. Ce jour-là, en frise, en éventail, mais pas en piles, qui auraient donné à l'étal des airs de supermarché, des dizaines et des dizaines d'exemplaires de *Poèmes*, dans le cadre rouge des éditions du Seuil. Les couvertures démultipliées derrière la vitre avaient quelque chose d'exubérant. C'était joyeux.

Vers 18 heures, le public a commencé à arriver. Il était dirigé vers une petite salle en sous-sol. Il prenait place, toujours plus nombreux, toujours plus dense. Sur la scène, un piano, un banc, des partitions. Le récital a débuté. Il se déroulerait en l'absence d'Anne Hébert, qui s'était fait excuser. On comprenait. Chacun savait qu'elle n'aimait pas particulièrement les apparitions publiques.

Le pianiste Roger Bellemare avait récemment mis en musique les poèmes du *Tombeau des rois* et de *Mystère de la parole*. Il est apparu sur scène, s'est mis au piano. Les notes, les vers, le chant ont monté, lents, droits, recueillis. C'était grave, c'était magnifique. Tous savouraient le moment.

Tous?

Pas le mignon petit garçon de trois ans que voici. Au début, saisi par la musique, il était demeuré attentif pendant au moins, disons, trente longues minutes. Maintenant il gigotait. Encore quelques instants, et il était évident qu'il émettrait des sons, dont nul ne pouvait prédire la nature ni l'ampleur. Il fallait agir.

Le bambin avait une mère. Celle-ci avait pris soin de se mettre avec lui au fond de la salle, près de la porte. Sage précaution. Elle l'a pris par la main, ils sont sortis.

La mère ne voulait pas renoncer au récital. Ces poèmes-là, elle les connaissait par cœur. À l'adolescence, dont elle était du reste à peine sortie, elle se les récitait de mémoire – en foulant le tapis de feuilles mortes dans les bois, en écoutant chanter le ruisseau gonflé par la fonte des neiges, en sortant à l'aube pour entendre les tout premiers chants d'oiseaux, en somme en apprenant à vivre.

Et puis ce récital, elle avait un peu participé à sa réalisation en tant que petite main des Services culturels. C'est elle qui avait disposé les exemplaires de *Poèmes* dans la vitrine. C'est elle qu'on avait envoyée dans Paris pour écumer les marchands de musique faisant de la location d'instruments et donner un banc à ce piano dont disposaient déjà les Services culturels, mais pas le banc, allez savoir pourquoi. Tâche plus difficile qu'il y paraît : les pianos de concert en location sont fournis avec un banc, mais louer un banc de piano seul se révèle plus compliqué. Il faut éplucher l'annuaire du téléphone, se renseigner. Et pas n'importe quel banc, avait prévenu la collègue des Services culturels : un banc de piano de concert. Elle avait cherché. Elle avait trouvé, rue Monge. S'était déplacée pour examiner l'objet chez le marchand. Dans l'après-midi, on avait livré rue du Bac le fameux banc-du-piano-de-concert.

Donc ne pas s'éloigner. Ainsi la mère pourra entendre jusqu'au bout la rumeur du récital. Mais ne pas rester trop près, pour éviter le tumulte d'une irruption soudaine de cris d'enfant. Ce corridor, là, où mène-t-il? On y sera tranquille. L'enfant ne veut pas. Il a envie d'aller voir de l'autre côté. Pas si vite, mon garçon. Elle le retient fermement par la main. Elle tire. Il résiste. Elle avance. Ils y vont. Stupeur. Elle s'immobilise.

On lui a installé un fauteuil dans les coulisses. De la femme assise, la mère ne voit que le dos et, surtout, les cheveux retombant sur la nuque, d'un beau gris lustré. Aucun doute possible, c'est Anne Hébert, qui s'est installée là pour écouter le récital bien tranquillement. Elle ne s'est même pas retournée à l'arrivée de la mère et du fils, mais la première comprend rapidement qu'ils sont de trop et ne doivent pas s'attarder. À pas comptés, ils s'éloignent.

À chacun sa scène primitive. Celle-ci l'est pour moi, qui signe aujourd'hui la biographie de la dame réfugiée dans les coulisses. Ce jour-là, même si ce ne devait être encore que très confusément, je crois avoir saisi l'enjeu au cœur de cette scène. D'un côté, Anne Hébert, son art, ses exigences. De l'autre, les honneurs, une mise en musique austère et qui élève, l'amour, voire la dévotion, des lecteurs. Et le choix de celle-ci de se tenir à l'écart pour mieux entendre l'honneur rendu aux poèmes. Et sans doute cette scène, après divers oublis et détours, est-elle à l'origine du désir impérieux que j'ai eu d'écrire la biographie de cette femme il y a maintenant plus de dix ans. À cette scène s'est ajoutée l'intuition que ce faisant j'obtiendrais peut-être une réponse à la question que se pose quiconque a fait du verbe écrire un verbe intransitif : comment vivre et être écrivain? Cette question d'ordre éthique autant qu'esthétique et qui peut même donner lieu à une poétique, j'ai voulu me la poser à

travers celle qui me semblait y avoir répondu par sa vie. Voilà pourquoi il m'a bien fallu tenter de la reconstituer.

Problème : entre l'écrivain et l'œuvre, Anne Hébert – et je suis du même avis – accorde la primauté à l'œuvre. Ce qui ne l'a pas empêchée d'être elle-même une lectrice de biographies d'écrivains, par exemple celle de sa chère Colette, qu'elle brandira un jour – ô paradoxe –, comme un bouclier, devant la caméra de Radio-Canada, au cours d'un entretien-portrait, où la poète de « Poésie solitude rompue » met en garde contre les limites du genre :

Michèle Sarde, auteur d'un livre sur Colette, dit que le texte dit tout, tout ce qu'il dit et tout ce qu'il tait. Je crois que c'est très vrai. Aucun bavardage d'écrivain dans les colonnes d'un journal ou à la radio n'est aussi vrai que la parole qu'il a méditée dans le silence et la solitude. Un écrivain authentique est toujours d'une solitude, d'une singularité, offerte et exprimée, éclatée au dehors, transformée en mots et en rythmes. (Hébert, 1986)

À un journaliste curieux, Anne Hébert a dit un jour que sa vie n'était pas intéressante. En gros ses journées suivaient l'ordre suivant : je me lève, je m'habille, je mange, j'écris, je me repose, je lis un livre, je corrige ce que j'ai écrit, je fais les courses, je vois des amis, je mange, je dors, je recommence. Mais dire cela, c'est feindre d'ignorer à quel point chacun des gestes de l'écrivain s'inscrit sur l'horizon dessiné par une vie intérieure riche, imprévisible, insaisissable. De la vie intérieure d'Anne Hébert la biographie ne pourra évidemment dévoiler les arcanes. Elle peut néanmoins tenter de reconstituer le décor et les événements de la pièce qui s'est jouée là avant d'arriver à son dénouement, toujours le même, disait Pascal, aussi drôle que la pièce ait été : un peu de terre que l'on jette, et c'en est fini.

On aura compris que l'entreprise du biographe est chose grave, ce que je ne pouvais soupçonner il y a dix ans. Le voilà en effet dans une position de surplomb d'où il sait, lui, quand commence et comment s'arrêtera l'histoire. Il peut devenir présomptueux s'il n'y prend garde, et donner un sens à tout. Décisions, tournants, rencontres, projets, ruptures : chaque moment s'éclaire maintenant, indique la même direction que le Biographe à majuscule aura su voir. Ce travers, les théoriciens du genre l'appellent l'illusion biographique. Pendant mes recherches, j'ai compris assez rapidement de quoi il s'agissait. Par exemple, en lisant telle lettre de Maurice Hébert, père de mon sujet, je pouvais me dire avec certitude que, dans trois mois ou dans dix jours, c'est selon, l'homme serait mort. Il n'y avait qu'à vérifier les dates pour s'en convaincre. Mais je devinais aussi que je passerais encore à côté de l'essentiel si je me contentais d'intégrer les deux niveaux de connaissance qu'étaient la teneur de la lettre et son

arrière-plan, à savoir la mort imminente de l'auteur de la lettre, qui lui n'en savait rien. Plus importants que les événements auxquels la lettre faisait allusion étaient l'état d'esprit de Maurice Hébert en l'écrivant, le jour et le moment choisis pour ce faire, le temps qu'il y avait consacré, la destinataire de la lettre (le plus souvent l'une de ses sœurs), et même la couleur de l'encre. Or beaucoup de ces détails qui sont la vie même manquaient, et sans doute en serait-il toujours ainsi.

Dans l'immédiat, la connaissance que j'avais de cette mort imminente et insoupçonnée me troublait, puisqu'elle me conférait un pouvoir à la fois énorme et dérisoire. Je n'oubliais pas que la mort avait été présente tout au long de mes recherches. Des témoins qui m'avaient parlé, la plupart généreusement, certains d'abondance, d'autres avec réticence, ou à peine, ou par bribes, ou progressivement, mis en confiance quand j'expliquais, sans chercher à forcer la confiance, d'où venait mon petit moteur et comment il fonctionnait; d'autres qui m'étaient devenus chers ou qui l'étaient avant d'entreprendre ce travail, voilà qu'ils mouraient eux aussi, pas tous, mais plusieurs. La mort se tenait-elle à mes côtés? Me soufflait-elle aussi sur la nuque sans que je n'en sache rien?

Alors je me ressaisissais. Je ne mourrais pas. Je ne mourrais jamais. Je serais éternelle. J'écrirais cette vie. Et c'est ainsi que, peu à peu, en mêlant présomption et méthode, j'ai engrangé des matériaux et que le récit de la vie d'Anne Hébert a pu prendre forme. Dans l'intervalle, j'avais au moins appris de quelle illusion je devais me garder. Comment allais-je m'y prendre?

La grande romancière et nouvelliste canadienne Mavis Gallant, qui l'a un peu connue – un demi-siècle de fréquentations, même avec quelques éclipses, cela finit par compter –, disait d'Anne Hébert que sa vie, sa façon d'être lui rappelaient ce meuble en bois où les couturières rangeaient autrefois leur machine à coudre et leur nécessaire de couture, avec ses rangées de tiroirs et de petits compartiments bien distincts. Ses amis, les membres de sa famille, ceux qui l'ont fréquentée, côtoyée ou croisée, tous ces gens, ajoutait-elle, en s'incluant dans le lot, n'ont eu accès qu'à une facette de sa personnalité ou de son existence, qu'à un seul tiroir. Vous verrez, me disait-elle avec un sourire qui me faisait penser à celui du chat de Cheshire.

Mais alors comment unifier cette vie sans nourrir l'illusion biographique? Et faut-il l'unifier?

Un écrivain ne vient jamais seul. Il est le produit d'un temps, d'un milieu, d'une société, d'une famille, d'une éducation. Et même quand il leur résiste et leur échappe, il montre encore ses liens. Les quatre-vingt-trois années qui constituent la vie d'Anne Hébert couvrent presque tout le 20^e siècle, dans ce Québec (appelé alors, plus généralement, le Canada français, ou, de manière plus circonscrite, la Province de Québec) où elle est née et où elle a passé plus du tiers de son existence avant de découvrir, en vrai et non plus en rêve, la France où elle aura posé ses pénates pendant quatre décennies. Les deux sociétés se sont considérablement transformées depuis. Il faudrait rendre compte de ce milieu et de ces cadres successifs.

Quand l'enfant Anne Hébert naît à Sainte-Catherine de Fossambault, en 1916, ni l'électricité ni le téléphone ne sont des réalités à la campagne. Quand, dans sa petite chambre à tourelle à Québec, elle commence à écrire sérieusement, le jeune Jean Cayrol qui sera un jour son éditeur au Seuil est arrêté pour fait de résistance et envoyé au camp de Mauthausen. Quand sort en librairie le roman *Kamouraska* qui établira sa réputation, quelques bombes nationalistes ont déjà pété à Montréal, et l'agitation politique ne fait que commencer. L'œuvre d'Anne Hébert à ses débuts – les poèmes du *Tombeau des rois*, la nouvelle « Le torrent » – a été saluée au Québec comme une libération et une prise de parole collectives venant après des années de silence, de repli sur soi et d'immobilisme politique et social. Cette lecture sociologique de l'œuvre a des causes et des limites qui seront montrées plus loin dans le livre. Mais, à plusieurs reprises, il m'a paru également instructif de renverser les termes de l'équation : non plus lire l'œuvre comme la traduction littéraire des aspirations de la société canadienne-française à un moment de son histoire, mais donner à voir certains aspects de l'époque pour comprendre d'où vient cette œuvre. C'est donc un portrait de groupe avec dame, suivant la formule d'Heinrich Böll, que le lecteur pourra lire avec cette biographie.

Cette vie, j'ai voulu la rendre avec ses zigzags, ses tâtonnements, sa part impondérable. Pour contrer l'illusion de la ligne droite où tout aurait un sens, pour ouvrir un à un les tiroirs et ne pas les refermer, pour éclairer les visages du groupe, il m'a bien fallu, tout en faisant au lecteur la politesse de respecter la chronologie, insérer çà et là quelques apartés qui mènent au but en ayant l'air de s'égarer. J'ai aussi usé de notes explicatives pour ajouter à la compréhension des faits ou des acteurs d'une époque qui s'éloigne déjà de la nôtre. Ces notes ont leur importance. Je voudrais qu'elles soient lues comme faisant partie du récit.

Cette vie, je me suis bien gardée de la romancer. Ce livre est une biographie. Il n'est pas un récit biographique, ni une exo-fiction, ni une biographie romancée. Il fait appel à plusieurs disciplines : histoire littéraire, histoire des idées et des mentalités, critique littéraire, enquête journalistique, littérature, sociologie. Cela sans vouloir faire une spécialiste de celle qui l'a écrit, surtout pas. Il s'adresse à tous, qui le liront, avec plaisir, je l'espère, et profit, pour des raisons différentes.

Patience. Dans un instant, le « je » du biographe qui s'étale dans l'avant-propos va disparaître, pour continuer d'agir dans le tri et l'agencement des faits, dans le regard, dans le point de vue. Cette disparition s'imposait, si l'on considère que discrétion et pudeur sont des traits marquants du tempérament d'Anne Hébert, presque un mode de vie, certainement une manière d'être.

Enfin, s'il se trouvait quelque lecteur pour vouloir obtenir dès maintenant, avant même de plonger dans ces pages, des réponses à quelques grandes questions que se pose tout biographe, par exemple Anne Hébert a-t-elle réussi sa vie? son œuvre survivra-t-elle au temps? et plus gravement encore, pourquoi tout cela qui a eu lieu a-t-il eu lieu? le biographe au « je » qui s'efface ne pourra que répondre : on ne sait rien, on ne sait rien.

Bibliographie

HÉBERT, Anne (1986), Entretien-portrait enregistré à Paris et présenté en deux parties d'une heure à l'émission *Propos et confidences*, les 6 et 13 avril. Réalisation : Jean Faucher. Montréal, Archives télé de la Société Radio-Canada, 56 minutes.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Le succès d'Anne Hébert écrivaine, de Québec à la France

Auteur(s): Guy Lavorel, Université Jean Moulin Lyon 3

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 39 - 52

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12383>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12383>

Le succès d'Anne Hébert écrivaine, de Québec à la France

GUY LAVOREL

UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON 3

Résumé : Anne Hébert a vécu plus de 30 ans de sa vie à Paris. Elle y a obtenu deux prix à dix années d'intervalle, la critique française appréciant son œuvre surtout romanesque. Qu'en est-il aujourd'hui de sa réception, surtout universitaire en France? Sans doute il convient de voir l'évolution en vingt ans des études québécoises en France. Si, il y a 20 ans, on consacrait les cours de la littérature québécoise aux œuvres facilement diffusées dans l'Hexagone, avec *Maria Chapdelaine*, puis les romans de Gabrielle Roy ou Anne Hébert, désormais tous les genres et tous les textes pénètrent dans l'université française : Michel Tremblay, Jacques Poulin, Robert Lalonde ou Dany Laferrière. Que lit-on alors d'Anne Hébert en France aujourd'hui? On lui a consacré des colloques, dont un célèbre à la Sorbonne, et on a gardé cette auteure au programme dans des universités comme Poitiers, Limoges, Paris, Aix ou Lyon. Mais des changements s'affichent. Les romans comme *Kamouraska* ou *Les fous de Bassan* font toujours recette, y compris auprès des étudiants étrangers, chinois et même canadiens! Mais l'accès facile aux éditions québécoises permet de découvrir aujourd'hui les nouvelles du *Torrent* et même les *Poèmes*. Pourquoi ce maintien d'intérêt? Trois éléments au moins : des personnages féminins et des jeunes ardents de vie et de potentialité ou d'autres féroces, le tout dans un cadre enchanteur repris au cinéma ; l'évolution de la société québécoise, de la Révolution tranquille à nos jours ; plus encore, un style d'introspection ou de lyrisme avec un jeu sur les personnes qui fouillent dans la psychologie de personnages face aux questions de la vie. Les réformes en France ont peut-être menacé l'enseignement de la littérature québécoise, en diminuant les potentiels horaires. Pourtant certaines universités ont vu les cours optionnels devenir obligatoires, grâce en grande partie au succès assuré d'Anne Hébert.

Mots-clés : Actualité, Enseignement, Personnages, Introspection, Peinture sociale.

On a dénoncé depuis 2007, mais aussi avant, une habitude française qui consiste à récupérer dans l'élite de ses écrivains des auteurs francophones de pays étrangers. C'est le cas, entre autres, de Jean-Jacques Rousseau, d'Henri Michaux, de Léopold Sédar Senghor, d'Eugène Ionesco et de bien d'autres. Et curieusement dans cette liste ne figurent pas d'écrivains québécois, avec cependant quelques exceptions, qui viendraient du cinéma ou de la chanson. On récupère plus facilement le « Français » Louis Hémon et *Maria Chapdelaine*, Félix Leclerc ou Gilles Vigneault, Céline Dion, Garou et d'autres, tout en révélant, parce qu'on ne saurait y échapper, leurs origines... On peut alléguer qu'avant la Révolution tranquille, bon nombre d'écrivains québécois, acadiens ou même franco-manitobains devaient se faire publier en France, comme l'avoue Anne Hébert, et donc avoir une reconnaissance plus difficile. Or précisément Anne Hébert reste une écrivaine québécoise, même si elle est amplement publiée au Seuil, même si elle réussit à obtenir en dix ans d'intervalle le Prix des libraires et le prix Femina, même si elle passe à Paris une grande partie de sa vie, ce qui, de son aveu même, lui donne une distanciation par rapport à son pays. Mais c'est donc au Québec que ses racines la rendent profondément attachée. Une question se pose alors : quelle considération a-t-on eu et a-t-on encore en France pour cette écrivaine d'outre-Atlantique ? Sans nul doute elle est et reste une des plus étudiées, et sa réception n'a pas diminué, quand bien même elle a évolué. C'est pourquoi nous voudrions d'abord montrer comment l'enseignement de la littérature d'Amérique du Nord dans l'Hexagone s'est modifié au cours des années, puis comment Anne Hébert a toujours remporté un vif succès malgré une évolution évidente des œuvres étudiées, pour nous attarder finalement sur les raisons mêmes de cette réussite.

Quelle est donc, plus généralement, la réception des œuvres québécoises en France ? On pourrait d'abord remarquer que même aujourd'hui nos libraires ne s'empressent pas de mettre des rayons de littérature francophone, sauf à les confondre avec la littérature française. On trouve bien plus facilement la littérature étrangère, notamment anglophone. Les lecteurs d'œuvres québécoises sont donc des initiés, des convaincus, mais désormais aussi de plus en plus de curieux renseignés par des événements importants, comme les journées du Salon du livre, ou encore toutes les rencontres franco-québécoises.

Il faut alors s'intéresser plus particulièrement à l'enseignement universitaire et savoir que, dans les années 1990, quelques universités se targuaient de dispenser un enseignement sur la littérature francophone d'Amérique du Nord. On retrouvait joyeusement, aux colloques souvent internationaux, des collègues notamment de Poitiers, Limoges, Bordeaux, Nantes, Paris, Rennes, Aix et Lyon. Dans ces différentes villes, il ne s'agissait généralement que de deux heures hebdomadaires de cours magistraux et d'un minimum de travaux dirigés, comprenant littérature et langue. Quelques thèses aussi pour des étudiants volontaires mais travaillant sur un corpus réduit, quand ils n'allaient pas au Québec. Quels auteurs étaient donc promus au rang d'auteurs à l'étude ? Ceux auxquels les éditions, essentiellement françaises, permettaient d'accéder, à savoir d'abord Louis Hémon avec *Maria Chapdelaine*, puis Michel Tremblay, Gabrielle Roy et, donc, Anne Hébert. À cette époque, faire un choix sur l'œuvre qui serait étudiée dans l'année universitaire suivante était une gageure ! En effet, les éditions au Québec restaient encore de diffusion difficile et les libraires français, pas trop zélés, ne pouvaient vous promettre la disponibilité d'un livre édité au Québec que dans un délai de six mois, soit la veille de la fin des cours. C'est pourquoi les enseignants se rabattaient soit sur quelques photocopies, soit sur des œuvres éditées par des maisons comme Grasset ou le Seuil. Anne Hébert avait donc un privilège, essentiellement pour ses romans, mais encore d'une façon limitée aux *Chambres de bois* et à *Kamouraska*, qui étaient les deux seuls qu'on trouvait au Seuil. Il faut savoir qu'il n'était pas rare d'entendre un libraire vous demander de quel auteur russe était ce dernier livre ! Ajoutons que tant Gabrielle Roy qu'Anne Hébert cherchaient à prouver un français d'excellente facture, ce qui à l'époque était une exigence indispensable et sans doute leur donnait plus de crédit, mais ne donnait pas accès à toute la spécificité et à la saveur du parler populaire québécois. Il restait cependant la valeur et l'enchantement particuliers de leurs œuvres.

La première nouveauté était venue d'auteurs qui se sont imposés, comme Réjean Ducharme, puis surtout Michel Tremblay, Jacques Godbout ou, en Acadie, Antonine Maillet. Avec leurs œuvres, on découvrait d'une nouvelle façon une société en transformation et un langage plein de saveur. Le roman de Tremblay *C'tà ton tour*, *Laura Cadieux*, celui de Jacques Godbout, *Salut Galarneau* ! ou la pièce *La Sagouine* de Maillet ont réjoui des jeunes épris de cette vitalité particulière. Pourtant, le roman des écrivaines gardait amplement ses droits ainsi que la poésie, et c'est encore Anne Hébert ou son cousin de Saint-Denys Garneau qui, en France, avait les principaux suffrages. Ces œuvres poétiques pleines de fraîcheur et de profondeur ravissaient la

jeunesse estudiantine, la rendaient avide des éléments de la création d'une manière que je n'aurais jamais imaginée. Sans doute l'innocence qu'on y trouve ainsi que le ton biblique de nombreux passages donnaient à leur lecture une aura particulière. Quant aux romans de l'auteure, ils offraient une peinture sans risque de se ternir.

Après les années 2000, les conditions ont nettement changé. Non pas que les libraires lyonnais ou même parisiens aient mis à disposition plus de livres québécois ou acadiens, mais l'arrivée à Paris de la Librairie du Québec a tout modifié, dans la mesure où on se permettait de mettre la pression et où on nous assurait qu'en deux jours on pouvait recevoir de cette librairie tous les ouvrages à un bon prix et sans difficulté, ce qui était vrai. On a pu alors envisager des études variées sur des auteurs tels que Gaston Miron, Marie-Claire Blais, Jacques Poulin, Hubert Aquin, Robert LePage, Robert Lalonde, Dany Laferrière ou, en Acadie, France Daigle. On s'efforçait alors de donner, au fil des œuvres, une idée tant de la variété de l'écriture que de la richesse des genres, sans oublier la nouvelle ou la chanson.

Mais c'est la condition même de l'enseignement qui a changé. Les échanges internationaux s'étant développés, quelle ne fut pas ma surprise de voir arriver à mes cours des étudiants chinois, japonais, américains et même québécois ! C'était une matière à option, mais tous devaient suivre ou souhaitaient même suivre des cours (c'était parfois au début bien difficile pour certains) et on réclamait à côté de la langue de la culture francophone ! En 2008, l'idée nous vient, à l'Université Jean Moulin Lyon 3, d'échanger trois heures de cours optionnels contre deux heures obligatoires : avec une heure en moins, nous gagnions ! Que devient Anne Hébert au sein de cet enseignement ? Sans aucun doute une auteure préférée, que l'enseignement dans d'autres universités françaises met également de plus en plus en avant, et qu'on retrouve aussi dans des manuels destinés aux lycéens, certes de manière limitée mais significative. Le colloque de la Sorbonne en mai 1996 a consacré cet attachement que définit bien Madeleine Ducrocq-Poirier dans sa « Préface » aux *Actes*: « Traduite à l'étranger [...], Anne Hébert jouit d'une audience internationale du fait qu'elle intéresse ses lecteurs à des titres variés, qu'elle suscite des approches multipliées, tant sensibles que réfléchies. » (Ducrocq-Poirier, 1997 : 13)

Depuis, l'enseignement de la littérature d'Amérique du Nord et de la francophonie s'est bien amplifié en France, même s'il reste parfois mis à part. Et Anne Hébert est toujours là, très aimée par les étudiants.

Il nous faut maintenant voir quelles sont les œuvres préférées d'Anne Hébert dans l'enseignement en France et en montrer l'évolution. L'étude de la réception des œuvres d'Anne Hébert a déjà été présentée, notamment dans les *Cahiers Anne Hébert*¹, mais c'est celle qu'elle connaît auprès de nos étudiants et plus particulièrement à Lyon 3 que nous voulons ici évoquer.

Nous avons dit que sa connaissance a été dépendante de la diffusion de ses livres, en particulier en raison des maisons d'édition et aussi des prix littéraires, qui forcément donnent une sérieuse avancée dans les ventes et donc dans la publicité d'un écrivain. Ainsi on a largement privilégié les romans.

Les chambres de bois (1958) a souvent été choisi pour au moins deux raisons : c'est d'abord une histoire qui renvoie à une époque tant sociale que littéraire, en ce sens qu'on est face à une société où la passion est confrontée aux interdits, et à une littérature dite de tradition, mais aussi de transition vers la modernité; ensuite les personnages, surtout féminins, sont entre le rêve, la mythologie et la réalité qui va de l'amour à la solitude, de l'enfermement à la mort. Autant dire que sont réunis tous les ingrédients d'un roman qui, dans son écriture, va séduire de jeunes lecteurs. Rapprocher alors ce roman de la poésie qui transcende le rêve est plus que tentant, d'autant que le poème « Les chambres de bois » (OCI, 2013 : 259) y conduit naturellement. C'est même tout le recueil du *Tombeau des rois* qui évoque une « chambre fermée », un monde « de plus en plus étroit », des « petites villes », « la fille maigre », comme pour mettre en relief par contraste les « grandes fontaines », le monde de l'eau et des songes, la force de la vie. Et le recueil *Mystère de la parole* se termine par cette déclaration très représentative : « La vie est remise en marche, l'eau se rompt comme du pain, roulent les flots, s'enluminent les morts et les augures, la marée se fend à l'horizon, se brise la distance entre nos sœurs et l'aurore debout sur son glaive. » (OCI : 315-316)

1. Voir Jacques Michon (1997) et notamment les *Cahiers Anne Hébert*, n° 4, sous la direction de Christiane Lahaie, et n° 5, sous la direction de Nathalie Watteyne.

C'est pourquoi les étudiants de lettres, mais les autres également², apprécient cette poésie éclatante, et n'ont pas de peine à la comprendre. De plus, c'est une belle occasion d'entrer dans des explications de versification, car Anne Hébert manie à l'envi le vers libre, parfois bref et très imagé, mais aussi un verset plus biblique et d'une grandeur claudélienne. Un des poèmes préférés, pour sa valeur artistique et sa valeur évocatrice, était « Les pêcheurs d'eau » (*OCI* : 240), car il donne à voir un reflet du monde et il présente le portrait d'une couseuse, aussi belle que dans un tableau de Jean-François Millet.

C'est ensuite le roman *Kamouraska* qui exerce une fascination sur l'ensemble des étudiants. Le titre renvoyant à un toponyme québécois d'origine amérindienne a déjà un pouvoir évocateur que sa signification en langue algonquienne, « Là où il y a des joncs en face », rend plus attrayant encore. Et en plus il contient en son sein le mot « amour »... Que retient-on d'emblée ? Ce récit de neige et de sang est consacré à une passion racontée essentiellement par une femme en proie à ses souvenirs et à ses délires. La peinture de sa vie face à un premier mari ivrogne et violent lui donne des accents de puissante tragédie, laquelle se joue dans divers lieux qui ont tous un pouvoir évocateur très fort : celui de sa demeure avec une famille comprenant des tantes et une servante au rôle essentiel, celui de la seigneurie de Kamouraska entourée d'une nature sauvage riche d'attraits, et celui de son amant médecin, dans sa demeure, dans sa course meurtrière et dans sa fuite. Il règne dans le livre une séduction et une folie d'amour, une folie de meurtre, tout autant que la conscience permanente d'une victime marquée par son destin. On est tenté de faire un rapprochement avec *Les chambres de bois*, pour voir les constantes et l'évolution données par l'auteure à des personnages placés dans des situations qui, dans les deux romans, se recoupent à plus d'un titre. Il y a pourtant une spécificité qui attire les étudiants, fascinés par la puissance de l'écriture pour rendre compte des sentiments et des vicissitudes sociales de l'époque. L'attrait qu'exerce cette œuvre dans le cadre de l'enseignement universitaire est renforcé par la possibilité de projeter le film réalisé par Claude Jutra, quelle qu'en soit la version. Si l'on y perd dans l'introspection des personnages, on est conquis par certains tableaux ou portraits qui associent le réalisme et le quasi-fantastique dans ses couleurs et ses images de grande beauté. Sans aucun doute cette œuvre jouit d'une estime importante, quelle que soit l'époque où on l'enseigne.

2. En effet, le cours est proposé en option à tous les étudiants étrangers, en lettres et sciences humaines, quelle que soit leur discipline d'origine.

Plus récemment, jusqu'en 2012, une autre œuvre et un autre film ont su captiver plus de cent étudiants : il s'agit des *Fous de Bassan* (1982). Ces jeunes retiennent d'abord encore un drame, et l'âge des victimes joue, d'autant que le lyrisme du texte appuie sur ce que vivent les deux héroïnes principales, mais aussi Stevens ou le mystérieux Perceval, face à des adultes et à un pasteur sans moralité. Ce qu'ils remarquent rapidement, c'est qu'on a un journal intime, à plusieurs voix, brûlant d'émotions, mais aussi une sorte de roman policier trompeur, surtout avec l'enquête qui va être menée. Nous verrons plus loin que leur analyse va plus profondément, mais ils trouvent d'emblée dans ce texte des thèmes de réflexion qui sont les leurs et qui leur paraissent dits avec force, conviction, avec du réalisme autant que de l'envolée poétique. Il faut reconnaître qu'on hésite au début à aborder comme étude un récit de meurtre, d'abus sexuels et de suicide, dans un lieu fermé comme Griffin Creek, où règne une religion austère. On craint vraiment qu'une telle évocation fasse fuir tous les jeunes lecteurs. Mais il n'en est rien, car on s'efforce de revenir à une histoire de mer et de vent, de complète nature, de féminité, où se mêlent la recherche de soi, quels qu'en soient l'âge, le désir et la recherche d'amour. Et cet assemblage aussi fascinant qu'effrayant fonctionne très rapidement et retient toute l'attention de ce public hétéroclite, puisque d'origines culturelles bien variées. La beauté qui caractérise les adolescentes séduit alors tout autant que la poésie de beaux passages. Ainsi, à titre d'exemple, l'évocation du bain de Felicity ou cette description du bord de mer et de sa lumière par Nora, explication qui donne lieu à un vif intérêt :

J'aime les journées blanches de chaleur, le ciel et l'eau se reflétant mutuellement, une fine buée tiède répandue partout, la batture molle, couleur d'huître, la trace des pas s'effaçant à mesure. La ligne d'horizon est insaisissable. Le premier jour du monde n'a pas encore eu lieu. C'est d'avant le partage de l'eau d'avec la terre. J'ai six ans et j'accompagne mon oncle John qui vient de relever ses filets à marée basse. (*OCIII*, 2014 : 418)

Mais là ne s'arrête pas la prédilection des étudiants pour Anne Hébert. L'accès plus facile à toutes les œuvres a permis d'aborder les nouvelles, principalement celles du *Torrent*. Ce recueil a le mérite d'offrir une grande variété de textes. On serait tenté d'abord d'y voir un avant-goût des futurs romans, avec une peinture de la société québécoise d'une époque antérieure à la Révolution tranquille. C'est bien le cas, surtout si l'on regarde le premier et les deux derniers textes, où les rapprochements avec divers romans sont nombreux. Mais ce serait oublier l'originalité de deux écrits au moins : l'un plein d'humour et de satire, « La maison de l'Esplanade », avec une saveur toute balzacienne ou digne des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, et l'autre qui

se révèle une merveille de poésie sur la danse, « L'Ange de Dominique ». On est sûr de rencontrer un intérêt constant pour ces sept nouvelles, même si la première, qui sert d'éponyme au recueil, s'impose d'emblée à la lecture par sa force, dans la peinture des personnages et la progression des événements, jusqu'à l'embouchure finale. On a pu retenir à juste titre, à propos de François, de la nouvelle « Le torrent », qu'il s'agissait d'un personnage « dépossédé » dès le début et ayant une « épouvantable richesse » à la fin (Harvey, 1982 : 11). Si ce personnage et celui de sa mère restent gravés dans la mémoire, on n'oubliera pas non plus le cheval Perceval, ni Amica, qualifiée de « diable » (OCV, 2015 : 675). On sait que les Québécois préfèrent parfois les nouvelles aux romans, car ils les jugent plus denses, plus difficiles à maîtriser. Ce recueil en tout cas donne une possibilité de lecture complète et directe de chacune d'elles, et même si la première, « Le torrent », est déjà comme un petit roman, tout l'ensemble recueille une adhésion avec des préférences que chacun attribue à l'une ou l'autre nouvelle, selon sa personnalité.

Dans un cours donné juste avant Noël, nous avons fait allusion au petit conte charmant, souvent oublié, « Trois petits garçons dans Bethléem³ » (OCV : 789-790). Étant la publication la plus ancienne de l'auteure, il a de l'importance, d'autant qu'on y est loin de la critique contre le christianisme et la violence qu'on attribue souvent à son auteure. Certains jugements confondent peut-être la femme et l'œuvre. Lors de l'une de nos rencontres avec l'auteure, avec son calme et son sourire, Anne Hébert nous demandait d'un petit air malicieux (je cite de mémoire, mais c'est encore bien précis) :

Ai-je donc l'air si redoutable quand on me voit?... Je n'aime pas la violence et mes personnages ne sont que des inventions dues peut-être à mes lectures ou à quelques connaissances rencontrées, ou encore à une volonté d'échapper à des démons... Mais qu'on ne vienne pas trop chercher de la psychanalyse dans mes œuvres, on l'a beaucoup trop fait. C'est de la création et la réalité n'est pas la fiction...

Et elle s'emportait quand même en évoquant de Saint-Denys Garneau, qu'on a osé accuser de suicide, alors que, dit-elle, « c'était un accident, il était cardiaque et il a eu un malaise dans sa barque. Ce fut terrible pour moi, car avec lui c'était grand, sa croyance, sa force d'aimer⁴ ».

3. Paraît d'abord dans *Le Canada français*, vol. 25, n° 4, décembre 1937.

4. Entretien personnel avec Anne Hébert, mai 1996.

En dehors de ces œuvres narratives, il reste le théâtre que nous n'avons guère étudié en classe, si ce n'est dans quelques allusions, même si Anne Hébert aimait tant le petit théâtre, déjà en famille. Mais nos successeurs à l'enseignement de la littérature québécoise s'en sont chargés, en évoquant *Le temps sauvage*, et semblent toujours trouver une grande écoute. Et il en est de même pour les romans plus récents comme *L'enfant chargé de songes* ou *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*. Telles sont les œuvres étudiées, avec à chaque fois une grande curiosité, un intérêt, voire une passion pour les personnages et l'écriture particulière de l'auteure.

Les étudiants, qu'on consulte en fin d'année, nous ont rapporté être sensibles à trois éléments majeurs de l'œuvre d'Anne Hébert.

Tout d'abord, il s'agit d'une peinture exceptionnelle de la femme. La femme apparaît dans plusieurs situations et à plusieurs âges. C'est en premier lieu une femme de la nature, une Ève sauvage. Et c'est l'enfance ou l'adolescence qui en rend magnifiquement compte, à l'image de la petite fille des *Enfants du Sabbat*, de Nora dans *Les fous de Bassan* ou même d'Aurélien dans *Kamouraska*, si l'on retient sa fougue sauvageonne et une fréquentation particulière d'une nature pure et innocente. Ces personnages suivent cette nature jusqu'à l'éveil du désir, impétueux et générant une forte ardeur. C'est bien celle qui anime Nora et que vient sublimer quelque peu, sans l'éteindre, l'amour d'« Olivia de la Haute Mer »... Voilà donc des personnages entre vie et ivresse, entre joie et folie, pourtant voués à quelque mort, sans que celle-ci dise le dernier mot des jeunes filles... Toutes ces caractéristiques ne peuvent qu'emballer un auditoire de jeunes étudiants et étudiantes.

Mais on découvre aussi au fil des romans la femme à la vie gâchée, comme Irène surtout, dite froide et stérile par le pasteur, et qui va au suicide ; mais aussi Nora et Olivia victimes tant du pasteur que de Stevens, ou encore celle qui se nomme Madame Rolland et qui n'est plus Elisabeth. Ces femmes, mais aussi les hommes, sont victimes de la tyrannie vécue dans la famille avec des hommes violents, des personnages autoritaires, comme Madame Tassy, et surtout Claudine, la mère de François, signes d'une époque à l'éducation et à la religion rigoureuses.

Ce qui les caractérise en définitive, c'est qu'elles sont des femmes éprises de liberté, et que l'âge ne les prive pas de cette recherche, comme Felicity se baignant au petit matin (*OCIII* : 418), rappelant en quelque façon l'ange de Dominique ; c'est encore Olivia dont Stevens dit : « cette fille est libre dans la mer » (*OCIII* : 406), ou encore Catherine malmenée et humiliée jusqu'à la découverte de son printemps :

« Nous sommes au paroxysme de la liberté » (OCV : 724), et qui dans son geste meurtrier « a vu luire je ne sais quelle enfance, jardin d'où elle demeure à tout jamais chassée » (OCV : 727). La mort peut apporter cette liberté ou une transcendance gagnée dans une fusion avec la création, ce qui fait dire à Olivia : « [N]i lune ni soleil ne peuvent plus m'atteindre. » (OCIII : 497) Plusieurs questions viennent des étudiants : la vieillesse donne-t-elle plus de liberté, de conscience, ramène-t-elle à l'enfance ou enferme-t-elle dans un carcan stéréotypé, à l'image de Madame Tassy qui fait montre d'une expérience sans contestation possible, ou plus encore de l'irremplaçable Stéphanie de Bichette et de son entourage, dans « La maison de l'Esplanade » ? Nul doute qu'on trouve ces deux types, mais aussi qu'on voit bien où va la préférence de l'auteure.

Le deuxième élément qui ressort de la lecture estudiantine de ces œuvres est la présentation d'une société en évolution. Il est important de voir comment les œuvres dessinent une mutation entre ce qui précède la Révolution tranquille et la période dite postmoderne. Anne Hébert se présente comme une prophétesse, dans la mesure où elle sent bien combien la révolte gronde et va inexorablement vers un « printemps » rénovateur. Cette révolte est accumulée, comme celle de Catherine, à coup d'humiliations successives rentrées, et elle ne peut alors qu'éclater avec violence.

Tout est venu d'une société aux principes draconiens, imposés avec force et appuyés sur une religion puritaine. Mais on découvre un monde hypocrite que certains veulent dénoncer, mais ils ne sont pas entendus ; l'amour apparaît alors comme un salut, mais passionné il se heurte aux interdits, même celui de « la joie » pour François (OCV : 664), et ne trouve guère que tromperie. Combien alors se trouvent étrangers dans ce monde, où l'altérité est tantôt une nécessité (on se refait, on renaît) tantôt une charge (l'étranger est un banni), et pourtant combien d'êtres qui ne cessent de se dédoubler ! C'est alors un monde de cris, comme ceux de Perceval dans *Les fous de Bassan*, personnage très prisé par les étudiants, et qui nous a permis d'évoquer un thème récurrent et significatif de toute l'œuvre, dans la mesure où il montre une autre forme d'altérité, à savoir le handicap. Celui-ci frappe bien des personnages : outre Perceval, il y a François, que sa mère a rendu sourd, Madame Tassy aux deux pieds bots, mais aussi Olivia aux pieds palmés, ce qui pourrait nuire à sa beauté, mais la rend plus proche de l'eau purificatrice⁵. En somme, Anne Hébert montre combien la société offre des images contradictoires et de perpétuels passages

5. « Elle est là dans le battement de la mer montante, à la limite de l'attention. Scrutant le mystère de l'eau. Elle perçoit dans tout son corps la rumeur de l'eau en marche vers elle. Vague après vague elle interroge l'eau pour en tirer un secret. » (OCIII : 487)

qui font regretter l'âge d'une innocence, celle d'une « petite fille⁶ », mais aussi de vouloir devenir femme... Autant de variétés qui parlent aux étudiants et les font errer du rêve à la réalité d'un pays en pleine mutation.

Le troisième intérêt porté par les étudiants est celui du style particulier d'Anne Hébert, riche, varié autant dans les poèmes que dans les romans ou nouvelles. Il offre un souffle plein d'originalité et surtout de modernité. Deux spécificités principales sont observées et retenues quasi spontanément par notre auditoire étudiant.

La première est ce que des critiques stylisticiens ont appelée métalepse, et qui s'associe à une polyphonie énonciative, une parole à plusieurs voix. Il s'agit de cette faculté exceptionnelle de l'auteure à s'insinuer dans la parole de ses différents personnages. Par ce procédé bien dominé et qui sort le genre romanesque d'un style traditionnel, le style de la confidence autant que du monologue tragique peut permettre à Elisabeth de se dédoubler, d'être actrice des événements et narratrice, ce qui rappellerait en quelque manière Marcel Proust, dont Anne Hébert était admiratrice. Mais plus encore, on passe d'un personnage à l'autre dans des récits ou des prises de conscience introspectives. Dans *Kamouraska*, on peut donc alterner les récits pour des événements semblables, et les rendre ainsi plus révélateurs. Dans *Les fous de Bassan*, le procédé est encore accru, puisqu'on a successivement les récits des divers acteurs, chacun apportant sa vision et son particularisme. On est un peu comme dans *Les liaisons dangereuses*, avec un roman par journaux intimes au lieu de lettres, mais chaque lecteur peut confronter les divers avis, tant pour la vérité d'une énigme policière qu'une saisie de caractères, voire d'âmes des personnages. Et même dans les nouvelles du *Torrent*, on va jusqu'à s'interroger sur le recueil qui offre des recoupements, comme si chaque morceau ajouté aux autres finissaient par constituer un ensemble complet, tant dans le message donné que dans les divers tons employés, de la tragédie à l'humour ou à la poésie. Les étudiants sont alors particulièrement intéressés par la modernité d'une écriture qui s'efforce d'exprimer aussi bien un drame que les agitations de l'âme qui en témoignent.

La deuxième spécificité est alors un style heurté, plein d'une volonté de conviction ou d'appel au secours, quand ce n'est pas violence, en sorte qu'apparaît mieux le calme de l'expression fausse et hypocrite. Ce style, qui se veut narratif, cède pourtant le plus souvent à l'émotion et montre un lyrisme qui permet de reconnaître, dans de nombreux traits, la poésie des premiers écrits de l'auteure. Plusieurs procédés permettent au lecteur d'observer la prise d'émotion sur le récit. On note tout d'abord

6. L'expression revient de roman en roman.

l'abondance des phrases nominales, courtes, qui le plus souvent renvoient à une analyse menée par le moi narrateur. Ensuite des passages aux images significatives, comme dans « L'Ange de Dominique », ou dans le récit d'Olivia, élèvent la parole à un chant personnel. La syntaxe et le rythme y deviennent particuliers pour évoquer le merveilleux, le désir passionnel, la violence. Ce souffle haletant, qui surprend jusque dans les aveux de Perceval, conquiert rapidement les lecteurs, quand bien même ceux-ci sont de cultures variées. On les voit réceptifs et à même de poser des questions fort pertinentes.

Tel a été et demeure l'attrait des œuvres d'Anne Hébert. Des écrits d'une époque correspondant à la Révolution tranquille à celle d'un postmodernisme qui a changé la société, l'auteure plie son style à ces besoins de renouveau et les lecteurs évoluent dans le même sens. Si certains s'interrogent sur l'avenir de l'enseignement de la littérature d'Amérique du Nord en France, nous pouvons leur affirmer qu'il se porte bien et même se généralise, de manière différente, étant tantôt optionnel tantôt obligatoire. Pour nous à l'Université Jean Moulin Lyon 3, c'est un enseignement à part entière, pour faire connaître la richesse des différentes littératures et écritures d'expression française. Depuis une trentaine d'années, Anne Hébert y occupe une place prépondérante et devrait s'y maintenir. Les romans et les films qui y sont liés ont la préférence. Mais c'est l'ensemble de l'œuvre qui reste adulé, tant elle correspond aux préoccupations des êtres humains d'aujourd'hui, jeunes d'abord mais aussi plus adultes, un cours réservé au troisième âge ayant eu aussi ses amateurs convaincus. Dans un monde en mutation et en questionnements, l'intérêt ressenti par la jeunesse étudiante va à la peinture d'une société qui s'ouvre à la Révolution tranquille, qui cherche la beauté dans la nature et la véritable passion, mais se heurte au mensonge et à la violence ; c'est aussi la force des caractères qui s'exprime tant dans la poésie que dans un récit aux voix multiples. Et en définitive, le succès c'est de voir cette auteure grandement appréciée par un public très hétérogène. C'est bien donner raison à un choix plus exigeant qu'il n'y paraît, qu'Anne Hébert a toujours respecté et qu'elle a exprimé avec simplicité : « [J]e crois au salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée. » (*OCI* : 291)

Bibliographie

DUCROCQ-POIRIER, Madeleine (1997), « Préface » dans Madeleine Ducrocq-Poirier [et al.] (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L'Hexagone : 13-17.

HARVEY, Robert (1982), *Kamouraska d'Anne Hébert. Une écriture de la Passion*, suivi de *Pour un nouveau Torrent*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec/Littérature ».

LAHAIE, Christiane (dir.) (2003), « Anne Hébert et la critique », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 4.

MICHON, Jacques (1997), « Perception et réception des premières œuvres d'Anne Hébert (jusqu'en 1960) », dans Madeleine Ducrocq-Poirier [et al.] (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L'Hexagone : 21-32.

WATTEYNE, Nathalie (dir.) (2004), « Dimensions poétiques de l'œuvre d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 5.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Anne Hébert en Inde : réception et perspectives

Auteur(s): Nallan Chakravarthy Mirakamal, Université de Madras

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 53 - 62

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12384>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12384>

Anne Hébert en Inde : réception et perspectives

NALLAN CHAKRAVARTHY MIRAKAMAL
UNIVERSITÉ DE MADRAS

Résumé : La littérature québécoise a fait ses débuts en Inde très tardivement. C'est dans les années 1990 que, grâce aux efforts soutenus, entrepris par l'Association of Indian Teachers of French, les universitaires indiens s'initient aux auteurs québécois. Depuis qu'on a institutionnalisé les études québécoises, les départements de français des universités indiennes se sont efforcés de dynamiser leurs cours en organisant régulièrement des conférences et des ateliers. Anne Hébert est sans doute l'auteure québécoise la plus connue dans les milieux universitaires indiens. Cet intérêt pour Anne Hébert chez le public indien devra donc être maintenu par une action soutenue et inlassable pour que la littérature québécoise puisse enfin se tailler la place qu'elle mérite dans la littérature mondiale.

Mots clés : Études québécoises en Inde, Réception, Intérêt, Perspectives.

Anne Hébert, considérée aujourd'hui comme l'une des auteures québécoises les plus remarquables, a passé une grande partie de sa vie en dehors du Québec, plus particulièrement en France où son œuvre a bénéficié d'une réception favorable. Cette œuvre semble, en effet, posséder des qualités capables de susciter un intérêt général même dans les autres pays du monde, y compris l'Inde qui nous concerne ici. C'est précisément cette réception que nous nous attacherons à décrire dans cet article.

Nous voudrions d'abord préciser que la présence de l'écrivaine québécoise Anne Hébert en Inde ne peut être étudiée que dans le cadre des études québécoises. Donc, nous essayerons ici d'évoquer, dans un premier temps, l'introduction des études québécoises en Inde, puis les textes d'Anne Hébert dans le programme universitaire, enfin une analyse de la réception et de la perspective de l'œuvre d'Anne Hébert dans notre pays.

Introduction des études québécoises en Inde

Depuis les années 1960, la littérature du Commonwealth constituait le prétexte pour introduire la littérature canadienne dans les universités indiennes. Soulignons cependant qu'il s'agit d'auteurs d'expression anglaise alors que les auteurs québécois, même en traduction anglaise, se greffaient mal dans ce cadre. La création du Shastri Indo Canadian Institute en 1968 et celle du Département d'études canadiennes à la M. S. University de Baroda en 1982 ont, bien sûr, contribué largement à la connaissance du Canada et de la littérature canadienne en Inde; mais en ce qui concerne la littérature québécoise, il a fallu encore attendre. Même dans les séminaires nationaux, on ne parlait que rarement de la littérature québécoise. Par exemple, le colloque international qui s'est tenu à Trichi (Tamilnadu) en 1990 a réuni environ cent cinquante personnes dont au moins quatre-vingt-dix conférenciers. Ceux-ci répétaient à l'envi que l'Inde et le Canada affrontaient des problèmes identiques tels que le régionalisme et le multiculturalisme; ils établissaient des parallèles entre les écrivains indiens et canadiens, et évoquaient la situation explosive susceptible de se développer sur le plan social au Canada comme en Inde en raison des tendances individualistes des États et des cultures régionales. Cependant aucune mention n'était faite alors de la littérature québécoise.

Dans le rapport qu'ils ont présenté au début des années 1990, Fernand Harvey et Joseph Melançon remarquent que le développement systématique des études canadiennes en Inde était relativement récent, remontant seulement au début des années 1980.

L'année 1990 constitue une date importante dans l'histoire du développement des études québécoises en Inde. Plusieurs événements se produisent en même temps pour susciter un intérêt sans précédent à l'égard de la littérature québécoise.

Un colloque s'est tenu en 1990 à Baroda ayant pour titre *National Identity and French Canadian Literature* (Identité nationale et littérature canadienne d'expression française), invitant pour la première fois à une réflexion sur la littérature québécoise.

En 1990, la University Grants Commission du Ministère du développement des ressources humaines a constitué un comité d'experts dont faisait partie le professeur K. Madanagobalane de l'Université de Madras. L'objectif de ce comité était d'identifier des universités afin de créer des centres pour y développer des études canadiennes. À la suite d'une mission exploratoire, ce groupe d'experts identifiait six centres universitaires indiens auxquels on a confié le développement des études canadiennes en littérature, en histoire, en sciences politiques, en sociologie et en économie. C'était pour nous une occasion d'institutionnaliser les études québécoises à part entière, du moins dans certains établissements universitaires.

Au début, six centres ont été créés et maintenant il en existe plus d'une vingtaine en Inde qui se dédient aux études canadiennes et certains plus particulièrement aux études québécoises. Il importe de mentionner ici que le centre d'études canadiennes de l'Université de Madras était le seul centre à promouvoir des études québécoises dès sa création et qu'il était le centre le plus subventionné en Inde, par le Shastri Institute, jusqu'en 2002.

En effet, c'est grâce à la littérature canadienne qu'on a développé une conscience des études canadiennes d'expression française. Plus spécifiquement, la littérature québécoise a fait ses débuts chez nous très tardivement. C'est dans les années 1990, grâce aux efforts soutenus de l'Association of Indian Teachers of French (AITF), que les universitaires indiens s'initient aux auteurs québécois. Plusieurs ouvrages sont inscrits au programme du Master of Arts. Cet enthousiasme pour la littérature québécoise s'explique entre autres par un intérêt accru envers la littérature francophone. Cependant, on manifestait dans les départements de français un intérêt particulier pour la littérature canadienne d'expression française, et plus particulièrement la littérature québécoise, parmi d'autres littératures francophones. La raison pourrait être la suivante : le Canada est un pays développé offrant aux Indiens bien des avantages académiques et économiques par rapport à d'autres pays francophones.

Remarquons que les premiers québécoistes indiens, comme d'ailleurs ceux de beaucoup d'autres pays du monde, sont issus des départements d'études françaises et que c'est en cette qualité qu'ils ont été amenés à découvrir et à enseigner la littérature québécoise. Il convient de noter ici que jusqu'aux années 1980 les littératures francophones, en dehors de la littérature française, n'ont trouvé aucune place dans le programme universitaire indien. Seule la littérature française méritait d'être enseignée dans les universités. Heureusement, une telle tendance a commencé à disparaître, cédant la place à un intérêt envers d'autres littératures francophones, notamment celles qui proviennent du Canada.

Anne Hébert en Inde

Cette institutionnalisation des études canadiennes entraîne bien des activités qui se sont imposées naturellement. Celles-ci permettaient aux enseignants et aux chercheurs d'être initiés à la littérature et aux écrivains canadiens d'expression française. Depuis qu'on a institutionnalisé les études québécoises, même si c'est au sein des études francophones, les départements de français des universités indiennes se sont efforcés de dynamiser leurs cours en organisant régulièrement des conférences et des ateliers.

L'Université de Madras a joué un rôle primordial dans la promotion des études canadiennes, en particulier des études québécoises en Inde. Le département de français et le centre d'études canadiennes de l'Université de Madras, sous la direction du professeur Madanagobalane, ont organisé en collaboration avec l'AITF et le Shastri Institute plusieurs colloques nationaux annuels portant sur des thèmes tels que la figure féminine, la conscience malheureuse, et l'exil et l'aliénation dans les romans canadiens-français. Vous pouvez constater qu'on n'employait pas alors le terme québécois, car à cette époque cet adjectif ne s'était pas encore imposé. À ces colloques où se trouvaient des professeurs et des chercheurs de tous les coins du pays, nous avons pu constater que les œuvres d'écrivains comme Anne Hébert, Gabrielle Roy, Yves Thériault, Gérard Bessette, Andrée Maillet, Jacques Godbout, Hubert Aquin, Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme, Françoise Loranger et Michel Tremblay étaient favorablement accueillis.

Anne Hébert est sans doute l'auteure québécoise la plus connue dans les milieux universitaires indiens. Elle a ainsi trouvé une place dans les programmes universitaires aux niveaux des Masters et de la recherche. Les Boards of Studies¹ de la majorité des universités ont recommandé et adopté l'implantation d'études québécoises au sein desquelles Anne Hébert a trouvé une place importante.

Du fait de son importance dans la littérature québécoise, l'University Grants Commission a inscrit *Kamouraska* d'Anne Hébert dans le programme de « NET Examination » (National Eligibility Test). NET est un concours national que tout titulaire de M.A. ou M.Phil en français doit réussir pour pouvoir enseigner au niveau universitaire.

University Grants Commission - NET (National Eligibility Test) Bureau	
Littératures francophones - Canada	
Gabrielle Roy, <i>Bonheur d'occasion</i>	Hubert Aquin, <i>Prochain épisode</i>
Marie-Claire Blais, <i>Une saison dans la vie d'Emmanuel</i>	Réjean Ducharme, <i>L'Avalée des avalés</i>
Michel Tremblay, <i>Les Belles-Sœurs</i>	Anne Hébert, <i>Kamouraska</i>
	Michèle Lalonde, <i>Speak White</i>

De la même façon, l'Union Public Service Commission qui organise des concours pour sélectionner des hauts fonctionnaires a introduit Anne Hébert dans son programme « option : français ». On voit donc la place de choix attribuée à Anne Hébert dans le programme universitaire indien. Même si un département n'offre pas d'études québécoises dans son programme, les étudiants doivent étudier Anne Hébert afin de réussir les concours nationaux.

Études et réception d'Anne Hébert

À l'Université de Madras, *Kamouraska* est inscrit intégralement au programme du Master de français. Nous avons constaté que certains centres d'études françaises ont inscrit au programme quelques extraits de ce roman.

Voici les programmes de l'Université de Madras et de l'Université de Pondichéry en ce qui concerne la littérature québécoise :

1. Le Board of Studies comprend des représentants de plusieurs universités ou de collèges qui déterminent le programme à suivre. Tous les trois ans ou cinq ans, le Board of Studies recommande un changement de programme.

Université de Madras (M.A. French)

EFL C 113-Initiation à la francophonie et aux littératures francophones (les littératures francophones : Afrique noire, Maghreb, Québec et Canada français)

The following extracts to be studied in detail:

Canada

- Emile Nelligan, « Soir d'hiver », *Émile Nelligan et son œuvre (Littératures de langue française hors de France, p. 446-447)*
- Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés (Le Québec par ses textes littéraires, p. 270-271)*
- Françoise Loranger, *Encore cinq minutes* (K. Madanagobalane [et al.], *Introduction à la littérature québécoise. Auteurs choisis*, Chennai, Samhita Publications, 2010, p. 102-105)
- Michel Tremblay, *Rancœur - À toi pour toujours ta Marie-Lou* (K. Madanagobalane [et al.], *Introduction à la littérature québécoise. Auteurs choisis*, Chennai, Samhita Publications, 2010, p.109-111)
- Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (K. Madanagobalane [et al.], *Introduction à la littérature québécoise. Auteurs choisis*, Chennai, Samhita Publications, 2010, p. 56-58)
- Jean Bouthillette, *Le Canadien français*, « Le Canadien français et son double », (*Le Québec par ses textes littéraires*, p. 328-330)
- Ying Chen, *Les Lettres chinoises* (K. Madanagobalane [et al.], *Introduction à la littérature québécoise. Auteurs choisis*, Chennai, Samhita Publications, 2010, p.76-78)

Œuvres complètes (any complete edition)

- Anne Hébert, *Kamouraska*, Les Editions du Seuil, 1970.
- Gérard Bessette, *Le Libraire*, Ottawa, CLF, 1968.

Université de Pondichéry (M.A. French)

FRNC 523 : INTRODUCTION TO FRANCOPHONE LITERATURE

Canada

- Anne Hébert – *Kamouraska* (p. 31)
- Marie-Claire Blais – *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (p. 57-58)
- Réjean Ducharme – *L'avalée des avalés* (p. 63)²

Au niveau du programme de M.Phil, une des étudiantes de l'Université de Madras a choisi l'année dernière pour son mémoire la traduction en tamoul de quelques nouvelles d'Anne Hébert, tirées du recueil *Le torrent*. S'inspirant de ce travail, un autre étudiant voudrait travailler sur le thème de l'infidélité dans le roman *Kamouraska* et dans le roman tamoul *Madhorubhagam* de Perumal Murugan.

2. Extraits tirés de : K. Madanagobalane [et al.], *Introduction à la littérature québécoise. Auteurs choisis*, Chennai, Samhita Publications, 2010.

Voici quelques autres mémoires soutenus à l'Université Jawaharlal Nehru, New Delhi, à l'Université de Madras et à l'Université de Pondichéry :

- Nature et rôle du couple dans l'œuvre littéraire d'Anne Hébert – 1994
- La figure féminine dans le roman canadien-français et le roman indien d'expression anglaise — 2002

Au niveau du Ph.D, des thèses soutenues ont porté sur Anne Hébert (Université de Pondichéry) et sur une comparaison entre les romans québécois et les romans indiens d'expression anglaise (Université de Madras).

Si nous examinons de près ces travaux universitaires sur Anne Hébert, nous pouvons constater que les chercheurs indiens ont travaillé sur l'œuvre romanesque. Ils évitent la poésie, car ils trouvent que le genre poétique peut créer des difficultés insurmontables. On lui préfère le genre romanesque qui présente plusieurs thèmes à exploiter dans les études critiques ou comparées. Voici un exemple : la révolte dans les romans d'Anne Hébert et dans les romans tamouls d'Ambai.

Le rôle de la traduction

Au-delà de l'introduction des textes d'Anne Hébert dans les cursus universitaires, il importe également d'examiner sa réception dans notre pays, laquelle dépend de plusieurs autres facteurs, notamment la traduction.

Comme le montrent les comparatistes, l'histoire de la réception d'un auteur ne peut être séparée de celle de la traduction de cet auteur dans une aire culturelle donnée. C'est la raison pour laquelle nous avons entrepris de traduire *Kamouraska* dans notre langue maternelle, le tamoul. Cependant, l'Inde ne représente pas une aire linguistique homogène. Pour arriver à une conclusion générale, il nous faudrait aussi des traductions dans d'autres langues indiennes. C'est un bon signe que, suivant notre exemple, trois jeunes enseignants se mettent à traduire *Kamouraska* en hindi, en bengali et en malayalam.

L'ensemble de ces traductions en langues indiennes nous permettra de mieux cerner la question de la réception d'Anne Hébert en Inde. Cela nous permettra aussi de voir le modèle de référence littéraire dont l'œuvre d'Anne Hébert peut servir d'exemple : référence thématique (fidélité ou infidélité dans les relations conjugales), référence littéraire (courant de conscience), référence culturelle (autres pays, autres mœurs).

Ensuite, il serait intéressant de confronter notre travail à celui qu'on a effectué dans d'autres pays et de voir comment l'œuvre d'Anne Hébert s'inscrit dans une réception générale dans d'autres aires culturelles. L'intérêt grandissant du public indien pour Anne Hébert devra donc être maintenu par une action soutenue et inlassable pour la littérature québécoise, ce qui contribuera à lui tailler la place qu'elle mérite dans la littérature mondiale.

Après une longue période d'inactivité en matière d'études québécoises, l'Université de Madras va reprendre le flambeau et rattraper le temps perdu avec les immenses ressources documentaires dont dispose sa bibliothèque. La situation changera bientôt : dès l'année prochaine nous essayerons d'introduire au programme du Master un cours exclusif de littérature canadienne-française/québécoise et de tisser des liens étroits avec le Centre Anne-Hébert et les universités québécoises.

Il s'avère important de promouvoir des programmes d'échange entre les universités indiennes et québécoises, et d'encourager des collaborations entre l'Inde et le Canada en ce qui concerne la publication et l'organisation des stages et des colloques. L'étude de l'œuvre d'Anne Hébert en constitue une première étape importante. Mais cette réussite ne saurait se poursuivre que si les services culturels des deux pays conjuguent leurs efforts pour engager une action soutenue en mettant les associations professionnelles appropriées à contribution.

Bibliographie

KICHENAMOURTY, Ramaya et K. MADANAGOBALANE (2001), « Rapport sur la situation des études québécoises dans quelques centres d'études françaises en Inde », *Globe*, vol. 4, n° 2 : 361–372.

JUNEJA, O. P. [et al.] (1990), *U.G.C. International Canadian Studies Seminar on National Identity and French Canadian Literature, January 5-7, 1990*, Baroda, Inde, M. S. University of Baroda.

MADANAGOBALANE, K. [et al.] (2010), *Introduction à la littérature québécoise. Auteurs choisis*, Chennai, Samhita Publications.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Anne Hébert et la réception de son œuvre dans les pays germanophones

Auteur(s): Ursula Mathis-Moser, Université d'Innsbruck

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 63 - 88

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12385>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12385>

Anne Hébert et la réception de son œuvre dans les pays germanophones

URSULA MATHIS-MOSER

UNIVERSITÉ D'INNSBRUCK

Résumé : Dans les pays germanophones, l'étude de la réception des œuvres littéraires du Québec reste un domaine encore largement inexploré. En ce qui concerne la Belle Province, avant 1992, le Québec fait figure de *terra incognita* dans la presse germanophone. Ce n'est que dans les années 1990 que le nombre d'articles de presse consacrés au Québec et à ses auteurs monte considérablement, avec Robert Lepage agissant comme chef de file. Tout récemment enfin, une nouvelle génération de romanciers québécois attire l'attention des traducteurs et provoque à son tour des réactions et des commentaires dans la presse des pays de langue allemande. Mais qu'en est-il des grands noms de la littérature québécoise, de ceux et de celles qui sont décédés avant cette prise de conscience si visible dans les pays germanophones? Qu'en est-il d'Anne Hébert? Jusqu'à présent, trois romans – *Kamouraska* (1970), *L'enfant chargé de songes* (1992) et *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* (1995) – ont été traduits en allemand, en 1972, en 1999 et en 2000, les deux derniers ayant paru chez l'éditeur autrichien Residenz Verlag. La presse réagit à ces parutions, puis la mort de l'auteure suscite une vague d'articles mais on ne parle pas de la poète et on ne parle pas de ses autres chefs-d'œuvre romanesques. Le but de notre étude est de tracer le chemin de cette réception plutôt hésitante et d'identifier en même temps les qualités que la critique germanophone reconnaît à la «grande dame» de la littérature québécoise : Anne Hébert.

Mots-clés : Réception de l'œuvre littéraire, Transfert culturel, Presse germanophone, Traduction, Boom de la littérature québécoise dans les pays germanophones.

La présente étude porte sur la réception hébertienne dans les pays germanophones. Celle-ci permet de tirer des conclusions non seulement sur le rayonnement d'une autrice à l'échelle internationale, mais aussi sur les processus de transfert culturel en tant que tels. La réception d'une œuvre littéraire rédigée en langue étrangère peut revêtir plusieurs facettes. Sur un plan scientifique, elle se reflète dans la présence des textes d'un auteur et de leurs traductions dans les bibliothèques universitaires; elle se manifeste dans le nombre de recherches postdoctorales, de thèses ou de mémoires consacrés à l'auteur, ou encore dans la visibilité de ce dernier au sein de l'enseignement universitaire. La réception non scientifique, par contre, renvoie aux médias imprimés et audiovisuels, tels le journal, la revue, mais aussi à la publication de traductions sur le marché.

Une troisième pratique de la réception, plus discrète et dissimulée, consiste en l'inscription sur le mode du palimpseste d'une œuvre littéraire étrangère dans une œuvre de la culture d'accueil. Ce dernier phénomène, inépuisable dans ses voies et signe d'une authentique intertextualité interculturelle, suppose une analyse approfondie de l'œuvre en question et dépasse le cadre de cette étude, qui se consacrera exclusivement à la réception non scientifique et « publique » de l'œuvre hébertienne dans les trois pays germanophones que sont l'Allemagne, l'Autriche et la Suisse.

Questions de méthodologie

Le positionnement méthodologique de cette étude est double. D'une part, je me baserai sur la théorie de l'esthétique de la réception développée au sein de l'école de Constance par Hans Robert Jauß et Wolfgang Iser à partir des années 1960; d'autre part, je m'appuierai sur la théorie du transfert culturel proposée par Hans-Jürgen Lüsebrink et d'autres, et admirablement mise en application, en 2007, par Robert Dion dans son étude *L'Allemagne de Liberté. Sur la germanophilie des intellectuels québécois*. Dion y fait le point sur la théorie du transfert culturel par rapport au comparatisme et à l'esthétique de la réception : si le comparatisme a tendance à « rapprocher des œuvres, des procédés qui n'ont eu, historiquement, aucun contact – qui sont donc restés *parallèles* » (Dion, 2007 : 33), l'esthétique de la réception s'intéresse avant tout à l'« appropriation des textes canoniques par une microsociété de lecteurs d'élite » (Dion, 2007 : 34); la théorie du transfert culturel, par contre, semble mieux répondre aux exigences d'un monde en mouvement puisqu'elle prend comme point de départ le « *rapport réel* entre les cultures », les « échanges concrets de textes, de traductions, d'informations, de concepts, de symboles, etc. » (Dion,

2007 : 32). Ce qui compte n'est pas l'« originalité » d'une culture « qui [l']isole des cultures voisines » (Dion, 2007 : 32), mais l'analyse « des contacts concrets s'effectuant dans un espace-temps déterminé » (Dion, 2007 : 33). Il s'agit d'une « mise en relief du procès de l'échange, de son aspect concret et matériel (les biens culturels sont produits, transmis et consommés [*sic*]), mais aussi des transformations immatérielles qu'il fait subir aux parties en cause (dynamique des comportements d'acculturation et d'adaptation) » (Dion, 2007 : 35).

À l'importance de l'empirisme s'ajoute enfin une deuxième spécificité : la théorie du transfert culturel ne considère pas seulement une microsociété de lecteurs d'élite ou des textes canonisés, mais aussi « les textes *afférents* (traductions, critiques, commentaires, etc.) et, [...] les lectures et interprétations plus "volatiles", moins prestigieuses, produites par des intermédiaires culturels patentés ("découvreurs" littéraires, enseignants, journalistes spécialisés, etc.) ou dilettantes (critiques occasionnels, publicitaires, voyageurs, traducteurs, etc.) » (Dion, 2007 : 35). Dans cette perspective, on comprend pourquoi, pour Dion, « [l]es transferts [culturels] englobent [...], et débordent, pour ainsi dire, les études de réception » (Dion, 2007 : 35).

En ce qui concerne notre propre position, nous souscrivons aux observations de Robert Dion, sauf sur un point. S'il est vrai que la théorie de la réception a repositionné et relativisé les lectures classiques d'œuvres canonisées et qu'elle a favorisé des approches strictement théoriques, on voit bientôt émerger en parallèle, dans les pays germanophones, des recherches focalisées sur la « réception quotidienne » dans les média non scientifiques imprimés et audiovisuels. Le champ d'investigation s'élargit rapidement et on commence à créer des archives de presse à Innsbruck (IZA), à Marburg, à Dortmund et à Vienne¹. Je profite, pour cette analyse, des fonds réunis à l'IZA, la collection universitaire la plus importante des pays germanophones en ce qui concerne la critique littéraire et, avec Dortmund (DAD), la seule institution des pays germanophones à mettre à la disposition du chercheur des données empiriques interculturelles sur les littératures étrangères.

1. Voir *Innsbrucker Zeitungsarchiv zur deutsch- und fremdsprachigen Literatur* (IZA, 1960-); *Deutsches Literatur- und Medienarchiv Marburg* (1955-); *Dortmunder Autorendokumentation (DAD) der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund* (1965-2014; la documentation fut intégrée, en 2015, au *Deutsches Literatur- und Medienarchiv Marburg*); *Zeitungsausschnittsarchiv der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur* (Vienne, 1965-).

L'IZA² a accumulé, depuis 1960, un fonds de plus d'un million d'articles, le taux de croissance s'élevant à 25 000 titres par an. Ces articles proviennent de 25 quotidiens, de 12 hebdomadaires, de 6 magazines et de 65 revues culturelles. Quant au Québec, 900 articles entre 1960 et 2013³ renvoient à la Belle Province ou à ses auteurs et se prêtent ainsi à une réflexion croisée sur les liens entre le Québec et l'espace germanophone. Ils font allusion à non moins de 114 auteurs⁴ et empruntent alors deux formes : ou bien ils nomment l'auteur, font son portrait, lui demandent une entrevue, rappellent la remise d'un prix ou présentent un aperçu global de son œuvre; ou bien l'intérêt principal porte sur une œuvre spécifique. Il existe enfin des articles d'intérêt général dont le but est simplement de familiariser le lecteur germanophone avec les spécificités historiques, linguistiques et culturelles de la Belle Province.

Questions de contexte : le Québec et ses auteurs dans la presse germanophone entre 1960 et 2013⁵

Quelle est donc la visibilité du Québec dans la presse germanophone ? La réponse étonnera car, en fait, avant le milieu des années 1990⁶, la Belle Province y fait figure de *terra incognita*. Invisibilité d'abord en ce qui concerne les articles d'intérêt général : les médias imprimés de langue allemande réagissent avec un retard d'au moins vingt ans aux développements sociopolitiques de l'espace francophone transatlantique. Contrairement au Canada anglophone et à sa littérature qui avaient fait leur entrée dans la presse germanophone dès le milieu des années 1980, ici, avant le milieu des années 1990, aucune référence aux transformations de la Révolution tranquille ni à la floraison exceptionnelle de la vie littéraire et culturelle de la province des années 1960 aux années 1980. Ce n'est que dans la décennie 1990 que le nombre d'articles de presse consacrés au Québec et à ses auteurs augmente, et il monte en flèche lorsqu'on inclut Robert Lepage, comme chef de file. Après un pourcentage ridicule de 1 % (du total des articles recueillis) pour les décennies 1960 et 1970 et de 4 % pour celle de 1980, le taux monte à 43 % du total des articles dans les années

2. Pour ce qui suit, voir Mathis-Moser, 2015b : 364. 6 quotidiens, 6 hebdomadaires, 1 magazine et 20 revues culturelles de ce corpus ont cessé de paraître ou ont été collectionnés pendant une période plus courte.

3. La date limite de la recherche pour Mathis-Moser 2015a et 2015b étant mars 2013.

4. Il nous a paru utile de définir le terme « auteur » dans un sens global. Y sont inclus romanciers, auteurs de pièces de théâtre, metteurs en scène et poètes, mais aussi les créateurs qui se vouent partiellement ou exclusivement à la pièce radiophonique, à la bande dessinée, au film, à la littérature pour enfants et, finalement, à l'essai philosophique ou à la critique littéraire. Pour des détails supplémentaires, voir Mathis-Moser, 2015b : 365.

5. Pour ce qui suit, voir Mathis-Moser, 2015b : 367-370 et 378. Je remercie Andrea Krotthammer pour le travail de statistique qu'elle a effectué pour cette étude.

6. À l'exception de quelques rares titres à propos de Louis Hémon, de Gabrielle Roy, etc.

1990, suivi d'une moyenne de 40 % dans les années 2000. Si l'on exclut les articles consacrés à Lepage, le taux des années 1990 est plus bas mais monte quand même à 30 % des articles en question, suivi d'un record absolu de 49 % dans les années 2000; les chiffres des années 2010-2013 permettent de conjecturer que ce mouvement continue.

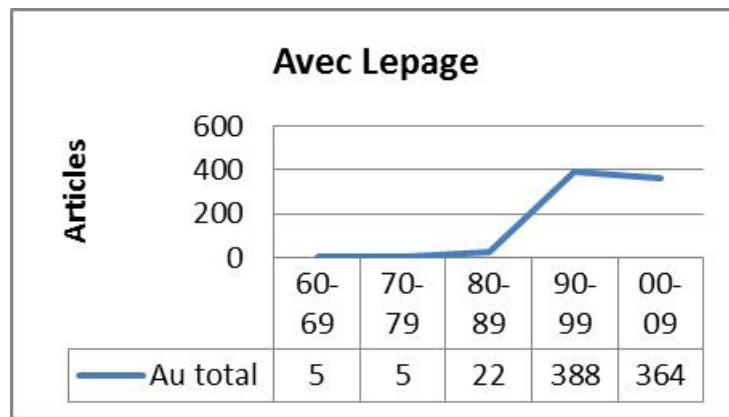


Tableau 1⁷

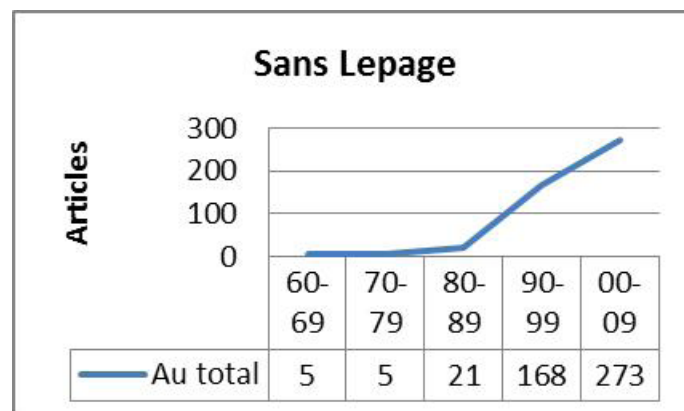


Tableau 2

7. Aux fins de la présente étude, nous avons éliminé des tableaux 1 et 2 les données ayant trait à la période 2010 à 2013. Les données complètes (1960 à 2013) se répartissent ainsi :

- Sans Lepage: 472 (1960-2010) + 85 (2010-2013) = 557 (total sans Lepage)
- Avec Lepage: 784 (1960-2010) + 116 (2010-2013) = 900 (total avec Lepage).

Qu'est-ce que cela signifie dans le cadre de notre analyse ? De manière générale, l'âge d'or de la littérature québécoise dans les pays germanophones commence au début des années 1990 avec Robert Lepage comme précurseur. C'est dès les années 1990 que Lepage est considéré comme « l'un des metteurs en scène les plus populaires en Allemagne » (Halstead, 1995 : 174)⁸, tandis que la littérature québécoise en tant que telle tardera encore un peu à se faire une place de choix auprès du lectorat de langue allemande : le soi-disant boum de la littérature québécoise, « sans » Lepage, n'a lieu que dans la décennie 2000, après le décès d'Anne Hébert. Les articles de presse consacrés à l'écrivaine coïncident donc largement avec la première décennie d'un intérêt interculturel général porté au Québec par le lectorat germanophone. Le fait qu'Anne Hébert soit découverte durant cette décennie souligne son importance en tant qu'écrivaine mais soulève aussi la question de savoir si, dans le cas de notre auteure, il faut également prendre en considération d'autres voies de la réception qui passeraient par la France ou profiteraient peut-être d'une certaine mode de la francophonie autour de l'année 1999.

En ce qui concerne les genres littéraires dont il est question dans les critiques qui se focalisent sur un auteur ou sur une œuvre spécifique, 40 % – sans tenir compte de Lepage – renvoient au théâtre, et 29,4 % seulement au roman (Mathis-Moser, 2015a : 105). Le haut pourcentage de 40 % s'explique partiellement par la mode des festivals de théâtre en Allemagne, en Autriche et en Suisse, avec Berlin et Vienne comme pôles d'attraction particulièrement choyés. La conséquence logique en est que les articles en question estompent souvent les frontières entre *acteur*, *auteur dramatique*, *metteur en scène*, etc., et ont tendance à parler du côté performatif (représentations, festivals de théâtre) plutôt que du texte lui-même. En peu d'années, le public germanophone découvre ainsi le théâtre francophone transatlantique, d'abord à travers de grands noms comme Wajdi Mouawad, Marie Brassard et Denis Marleau, puis, en parallèle, à travers les pièces d'une jeune génération d'auteurs dramatiques québécois, qui fascinent le public germanophone par leur critique de la civilisation occidentale.

8. Les extraits traduits de l'allemand sont de l'auteure de cet article.

Quant au roman, pour compléter ce tour d’horizon rapide, le corpus dans son ensemble fait référence à 50 romanciers⁹ mais en ce qui concerne les grands classiques – Gabrielle Roy, Anne Hébert, Yves Thériault – ou la génération des Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme, le bilan de la presse germanophone est sensiblement le même : peu de comptes rendus solides d’un nombre trop restreint de romans, souvent à l’occasion de leur traduction (tardive) en allemand (Mathis-Moser, 2015a : 109). Ce ne sont que quelques rares auteurs plus jeunes comme Gaétan Soucy ou les écrivains migrants Aki Shimazaki et Kim Thúy qui bénéficient d’une réception plus large. Puis, la situation change avec la génération des romanciers strictement contemporains affiliés au postmodernisme, au postféminisme ou à d’autres « post », dont un nombre considérable est traduit en allemand. Comme les jeunes auteurs dramatiques du Québec, ils remettent en question le sens de l’existence humaine et le froid émotionnel qui règne dans nos sociétés; ils déplorent la fin de l’enfance et cherchent des réponses à la question de savoir comment « [r]éussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie » (Langelier, 2010).

La réception de l’œuvre d’Anne Hébert

Mais qu’en est-il d’Anne Hébert? Jusqu’à présent, trois romans – *Kamouraska* (1970), *L’enfant chargé de songes* (1992) et *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* (1995) – ont été traduits en allemand, en 1972, en 1999 et en 2000, les deux derniers ayant paru chez l’éditeur autrichien Residenz Verlag. Il va de soi que la presse réagit à ces parutions; la mort de l’auteure suscitera par la suite une vague d’articles, mais on ne parle pas de sa poésie ni de ses autres œuvres romanesques. Dans ce chapitre, nous tâcherons de tracer le chemin de cette réception plutôt hésitante et d’identifier en même temps les qualités que la critique germanophone reconnaît à cette grande dame de la littérature québécoise.

9. Pour mieux situer Anne Hébert, Mathis-Moser, 2015a : 104, annotation 47: « ROMAN (50) : Agnant, Marie-Célie; Aquin, Hubert; Arcan, Nelly; Basile, Jean; Bersianik, Louky; Berthiaume, André; Bissonnette, Jacques; Blais, Marie-Claire; Borel, Raymond; Bouthillette, Benoît; Brossard, Nicole; Carrier, Roch; Chen, Ying; Chung, Ook; Courtemanche, Gil; Dickner, Nicolas; Ducharme, Réjean; Egger, Virginie; Étienne, Gérard; Godbout, Jacques; Hébert, Anne; Hémon, Louis; Hertel, François; Kattan, Naïm; Kokis, Sergio; Labrèche, Marie-Sissi; Laferrière, Dany; Lalonde, Robert; Langelier, Nicolas; Langevin, André; Lemelin, Roger; Lemieux, Michèle; Maillet, Antonine; Mallet, Marilù; Mavrikakis, Catherine; Naubert, Yvette; Noël, Francine; Ollivier, Emile; Poulin, Jacques; Poulin, Stéphane; Proulx, Monique; Robin, Régine; Roy, Gabrielle; Shimazaki, Aki; Soucy, Gaétan; Szalowski, Pierre; Thériault, Denis; Thériault, Yves; Thúy, Kim; Trudel, Sylvain. »

La traduction de l'œuvre hébertienne en allemand

Pour commencer par les traductions d'œuvres hébertiennes, toutes intégrales sauf la nouvelle version du « Torrent » par Beate Thill, le tableau 3 présente une synthèse des dates sensibles : titre original et date de publication / titre et date de publication de la traduction, nom du traducteur / maison d'édition, avec des indications supplémentaires – à savoir si le nom de l'auteure continue à apparaître dans la liste des auteurs de la maison, si le titre en question y est toujours disponible et si la maison d'édition dispose d'un dossier de presse sur l'écrivaine.

Si l'on commence par ce dernier point, le bilan s'avère profondément décevant. Aucun des titres mentionnés n'est disponible chez l'éditeur, il n'existe aucun dossier de presse – sauf huit maigres critiques d'une anthologie où figure « La maison de l'Esplanade », mais dans lesquelles la nouvelle et son auteure sont passées sous silence. Seul le Residenz Verlag à Salzbourg – ce qui est dû sans doute à la date relativement récente des traductions publiées – continue de lister le nom de l'auteure. Pour l'instant, la réception d'Anne Hébert par le biais de la traduction reste donc limitée aux traductions sauvegardées en bibliothèque, y compris les éditions ultérieures de deux anthologies (Bartsch, 1976, 1978; Arnold et Riedel, 1986).

Titre original	Publié en	Titre allemand	Traduit en	Traduit par	Maison d'édition	Liste d'auteurs	Disponibilité	Dossier de presse
La maison de l'Esplanade	1943	Das Haus an der Esplanade [Riedel, <i>Moderne Erzähler der Welt. Kanada</i>]	1976	Christa Gollner et Armin Arnold	Erdmann Verlag Tübingen/Bâle	non	non	non
La maison de l'Esplanade	1943	Das Haus an der Esplanade [Herrmann, <i>Frauen in Kanada</i>]	1993	Christa Gollner et Armin Arnold [avec l'autorisation de Erdmann Verlag]	dtv-Verlag Munich	non	non	(8 articles) ¹
Un grand mariage	1962	Die Einheirat [Bartsch, <i>Die weite Reise</i>]	1974 [21976, 31978]	Thorgerd Schücker	Volk&Welt Berlin	non	non	non
Un grand mariage	1962	Die Einheirat [Sabin, <i>Kanada erzählt</i>]	1992	Thorgerd Schücker [avec l'autorisation de Volk & Welt]	Fischer Taschenbuch Francfort	non	non	pas de réponse
Le torrent	1963	Der Wildbach [Arnold – Riedel, <i>Kanadische Erzähler der Gegenwart</i>]	1967 [21986]	Renate Rivenq	Manesse Zurich	non	non	non

Titre original	Publié en	Titre allemand	Traduit en	Traduit par	Maison d'édition	Liste d'auteurs	Disponibilité	Dossier de presse
Le torrent	1963	Der Sturzbach (version abrégée) [Baier – Filion, <i>Anders schreibendes Amerika</i>]	2000	Beate Thill	Das Wunderhorn Heidelberg	non	non	non
<i>Kamouraska</i>	1970	<i>Kamouraska</i>	1972	Gertrud Strub	Bucher Verlag Lucerne	non	non	non
<i>L'enfant chargé de songes</i>	1992	<i>Das wilde Herz des Flusses</i>	1999	Christian Rochow	Residenz Verlag Salzbourg/ Vienne	oui ²	non	non
<i>Aurélien, Clara, Mademoiselle et le lieutenant anglais</i>	1995	<i>Aurélien, Clara, das Fräulein und der englische Leutnant</i>	2000	Astrid Wintersberger	Residenz Verlag Salzbourg/ Vienne	oui	non	non

1. Les huit articles de presse renvoient à l'anthologie préparée par Birgit Herrmann, *Frauen in Kanada. Erzählungen und Gedichte* (1993), mais ils ne mentionnent pas Anne Hébert. Contrairement à l'IZA, dtv inclut également les deux magazines féminins *Emma* et *Susanne*.

2. Sur le site web de la maison d'édition Residenz Verlag, Anne Hébert est listée comme auteure, mais contrairement aux autres auteurs à propos desquels on trouve des notices biographiques et leurs titres édités par Residenz Verlag, aucune information supplémentaire n'est donnée à propos d'Anne Hébert : http://www.residenzverlag.at/?m=20&o=2&char=H&id_author=313 (consulté le 15 mai 2016).

Dès 1980, dans *Das literarische Kanadabild. Eine Studie zur Rezeption kanadischer Literatur in deutscher Übersetzung*, le comparatiste Walter Riedel rendait hommage à Anne Hébert dont, à l'époque, un roman et trois nouvelles avaient été traduits en allemand. Riedel cite Anne Hébert comme figure phare à côté de Gabrielle Roy et de Marie-Claire Blais, la nouvelle génération de narratrices francophones qui dépasseraient le traditionalisme de la forme et du contenu du roman francophone canadien (Riedel, 1980 : 101). En fait, avant le tournant du siècle et à l'exception des années 1980, l'œuvre d'Anne Hébert est constamment, quoique discrètement, présente sur le marché des pays germanophones. En commençant avec « Der Wildbach » (1967), suivi par *Kamouraska* en 1972, deux ans seulement après la publication de l'original, le lectorat germanophone évolue d'abord en parallèle avec le lectorat francophone. Dans les années 1970 suivent les traductions des nouvelles « Un grand mariage » et « La maison de l'Esplanade », dont la première sera rééditée deux fois dans la même décennie, avant d'être reprise – tout comme la deuxième – au début des années 1990. Mais ce qui frappe dans le cas des deux nouvelles est le fait qu'ici l'intervalle entre les dates de publication de l'original et de la traduction est considérable : « La maison de l'Esplanade » compte parmi les tout premiers textes narratifs d'Anne Hébert; il fut écrit en 1942 et publié en 1943 dans la revue *Amérique française*, avant

d'être republié en 1950 dans le recueil de nouvelles *Le torrent*.

Le public germanophone perd donc en quelque sorte le contact avec la production «actuelle» d'Anne Hébert et les années 1980 passeront avec une seule réédition en anthologie de la nouvelle « *Le torrent* » (1986). Pendant que l'écrivaine donne à son public *Les enfants du Sabbat* (1975), *Héloïse* (1980), puis, au début des années 1980, *Les fous de Bassan* (1982), suivi du *Premier Jardin* (1988), la réception de son œuvre dans les pays germanophones voit une éclipse presque complète. Cela est d'autant plus étonnant que l'écrivaine avait reçu le prestigieux prix Femina pour *Les fous de Bassan* en 1982, ce qui a motivé la traductrice Beate Thill à proposer la traduction du roman à une maison allemande. Puis, soudain, en 1999 et en 2000, paraissent *L'enfant chargé de songes* – en allemand *Das wilde Herz des Flusses* –, *Aurélien, Clara, das Fräulein und der englische Leutnant* – et une nouvelle traduction du « *Torrent* ».

Dans la théorie du transfert culturel, c'est un lieu commun que les phénomènes observés ne se laissent jamais réduire à des explications monocausales. C'est pourquoi les lectures possibles de l'histoire de la traduction de l'œuvre hébertienne doivent être considérées avec précaution. Je procéderai en trois étapes, de *Kamouraska* (1972) aux traductions de 1999 et 2000, en passant par les anthologies des années 1970 à 1990. En ce qui concerne *Kamouraska*, la traductrice suisse Gertrud Strub se penche sur le roman à un moment où il vient de remporter le Prix des Libraires de France (1971) et le Prix de littérature hors de France de l'Académie royale de Belgique (1971); Anne Hébert vit à Paris, où elle s'est installée en 1965. Or, dans les pays germanophones, les années 1970 marquent la décennie où l'engouement pour les grands penseurs et auteurs français de l'après-guerre n'a pas encore disparu, mais où on ne peut plus nier que le nombre des traductions du français vers l'allemand a baissé d'un tiers entre 1964 et 1976 (Kortländer et Nies, 1986 : 9). En même temps et à la différence du grand public, les universités germanophones commencent à s'ouvrir timidement à ce « hors de France » qu'évoque le prix de l'Académie royale de Belgique cité ci-dessus. Il s'avère donc difficile de décider si Anne Hébert a été traduite parce qu'elle représente le champ littéraire français, voire parisien, ou parce qu'elle représente le Québec¹⁰. Quoi qu'il en soit, en 1972, la version allemande de *Kamouraska* ne se trouve pas seulement en librairie, mais paraît en outre sous forme de roman-feuilleton dans le *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, l'un des grands médias imprimés suprarégionaux allemands.

10. La maison d'édition Bucher (Lucerne) a été reprise par Bruckmann à Munich. Nous n'avons pu obtenir des informations pertinentes ni du côté de la maison d'édition ni auprès de la traductrice.

Quant aux traductions parues en anthologie, ce phénomène caractérise largement la réception d'Anne Hébert, mais aussi celle de Gabrielle Roy et d'autres. Dans les années 1970 et 1980, une vague d'anthologies submerge le marché germanophone :

Anthologies incluant un texte d'Anne Hébert

1. 1967 Arnold/Riedel, *Kanadische Erzähler der Gegenwart*. Zurich, Manesse (Suisse).
2. 1974 Bartsch, *Die weite Reise*. Berlin, Volk & Welt (RDA).
3. 1976 Riedel, *Moderne Erzähler der Welt*. Tübingen/Bâle, Erdmann Verlag (RFA – Suisse).
4. 1992 Sabin, *Kanada erzählt*. Francfort, Fischer Taschenbuch (RFA).
5. 1993 Herrmann, *Frauen in Kanada*. Munich, dtv-Verlag (RFA).
6. 2000 Baier/Filion, *Anders schreibendes Amerika*. Heidelberg, Das Wunderhorn (RFA).

Anthologies sans texte d'Anne Hébert

7. 1986 El-Hassan/Militz, *Erkundungen : 26 kanadische Erzähler*. Berlin, Volk & Welt (RDA).
8. 1986 Friedrich/Riedel, *Gute Wanderschaft, mein Bruder : Eine kanadische Anthologie*. Leipzig, St. Benno-Verlag (RDA).
9. 2000 Klaus, *Conteurs franco-canadiens*. Stuttgart, Reclam (RFA).
10. 2000 Greif/Ouellet, *Literatur in Québec 1960-2000. Eine Anthologie / Littérature québécoise 1960- 2000. Une anthologie*, Heidelberg, Synchron Publishers (Allemagne).

En Allemagne de l'Ouest (RFA) et en Suisse, par exemple, dans la collection « Moderne Erzähler der Welt », le volume dédié au Canada (3; 1976) est le 42^e de la série et, sur la quatrième de couverture, l'éditeur annonce dix autres volumes à paraître; en Allemagne de l'Est (RDA), dix ans plus tard, une anthologie intitulée *26 kanadische Erzähler* (I, 1986) paraît dans la collection *Erkundungen*, collection comparable à *Moderne Erzähler der Welt*, extrêmement populaire aussi et « se vantant souvent de plusieurs tirages » (Mathis, 1996 : 553). Cette mode de l'anthologie consacrée à des aires les plus diverses et les plus éloignées du monde semble s'inscrire dans un nouvel esprit d'ouverture, dans un nouvel intérêt du lecteur – pas toujours exempt d'exotisme – pour d'autres cultures et littératures. D'autre part, le cas Anne Hébert révèle aussi le revers de la médaille : apparemment, on a intérêt à produire rapidement pour un marché qui s'élargit; on reprend donc les mêmes textes d'une anthologie à l'autre, nonobstant les concepts de base des volumes qui peuvent varier. J'ai souligné ailleurs le conservatisme non de toutes les anthologies, mais surtout celui des anthologies publiées en RFA dans la période en question (Mathis, 1996), par rapport à certaines parues en RDA, dont (I) et (II), les deux de 1986. Mais si ces deux derniers livres essaient de présenter un choix de textes renouvelé, porté vers la modernité, on regrettera d'autant plus que, contrairement à Gabrielle Roy, Anne

Hébert n'y figure pas.

Quant aux paratextes des anthologies en question, ces dernières contiennent toutes des notices bibliographiques neutres, qui deviennent légèrement plus complexes avec les années (6), mais dès 1967 on présente Anne Hébert globalement comme auteure de poèmes, de nouvelles, de romans et de pièces de théâtre, bien qu'on ne traduise que la prose. De plus, tous les ouvrages, sauf un (4), comportent des introductions ou postfaces de haute qualité qui mettent l'accent sur un aspect particulier de l'histoire, de la géographie, de la littérature, etc. du Canada, pour situer ensuite les auteurs par rapport à ce propos central. En 1967 (1), Armin Arnold voit « Le torrent » comme l'incarnation parfaite du motif canadien de la solitude, qui se traduirait chez Anne Hébert dans l'évocation des paysages (Arnold et Riedel, 1967 : 399). En 1974, Ernst Bartsch (2) souligne les contradictions et difficultés qui traversent la société canadienne, notamment la dépendance envers le capitalisme états-unien et les conséquences des divers colonialismes européens. Peu étonnant qu'Anne Hébert soit saluée ici comme avocate de la population métisse dont elle évoquerait les conditions de vie dans « Un grand mariage ». En 1976, Walter Riedel (3) met en parallèle les topographies et les paysages psychologiques (vide, solitude, survie) et loue, dans « La maison de l'Esplanade », la motivation psychologique des personnages qui mériterait qu'Anne Hébert ait une place dans la *Weltliteratur*. En 1992 paraît une quatrième anthologie dont la postface (4) ressemble beaucoup à l'introduction de Walter Riedel (3), mais au moment de la contextualisation des auteurs, Anne Hébert est passée sous silence. La cinquième anthologie, qui s'intitule *Frauen in Kanada* (1993), évoque le potentiel critique de « La maison de l'Esplanade », nouvelle dans laquelle l'auteure démasquerait une société cléricale autoritaire symbolisée par une maison-cocon habitée par des femmes qui – en prolongement du bras répressif de la société – luttent avec ardeur contre tout changement.

Du point de vue chronologique, la sixième anthologie (2000) nous amène au tournant du siècle, avec deux traductions de romans et une nouvelle version de la nouvelle « Le torrent » appréciée du public germanophone depuis 1967. Cette accumulation de traductions coïncide avec ce qu'Hélène Poitras décrit comme le « Printemps du Québec en Allemagne », un printemps qui se serait préparé « depuis maintenant dix ans » (Poitras, 2000 : 14) – fait confirmé par nos propres recherches – et qui aurait atteint sa première apogée en 2000. Poitras l'attribue à plusieurs facteurs comme l'ouverture de nouveaux centres d'études sur le Québec ou encore la relation moins biaisée entre le Québec et les pays de langue allemande qu'entre le Québec

et la France. Du côté du Québec, « [l]a lourdeur, le complexe d'infériorité et les tensions occasionnées par un besoin maladif de reconnaissance prennent des allures d'ouverture autrement plus saines et rafraîchissantes » (Poitras, 2000 : 15). Du côté des pays germanophones, ce serait justement la « jeunesse » de la Belle Province et de sa littérature qui fascinerait le lecteur germanophone. La littérature québécoise a « quitté son ghetto, grâce à son ouverture au monde, à ses auteurs immigrés et à la vivacité de son théâtre moderne », confirme aussi Hanspeter Plocher, traducteur de pièces de théâtre et québécois (Plocher dans Poitras, 2000 : 15). D'autre part – et nous touchons ici le noyau dur de tout transfert culturel –, le Québec lui aussi peut profiter de ce processus d'ouverture mutuelle, car ce sont justement « [l]es lectures allemandes d'œuvres québécoises » qui insufflent pour leur part « un peu de fraîcheur dans la connaissance et l'image que le Québec se fait de sa littérature » (Poitras, 2000 : 16).

Pour clore ce chapitre, arrêtons-nous brièvement sur l'opinion de deux traductrices qui, en 2000, ont consacré leur travail à Anne Hébert. Quelle fut la motivation de leur choix ? En fait, dans les deux cas, Beate Thill et Astrid Wintersberger n'avaient littéralement pas le choix, puisque les textes leur avaient été proposés par l'éditeur. En ce qui concerne « Le torrent », ce fut la décision personnelle de Lothar Baier, grand connaisseur de littérature québécoise et responsable de l'anthologie, d'opter pour la reprise partielle et la retraduction de la nouvelle. Dans le cas d'*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, le Residenz Verlag s'était intéressé à Anne Hébert depuis le milieu des années 1990, dans l'espoir de marquer des points avec une littérature francophone grand public. N'ayant pas atteint ce but avec le titre accrocheur *Das wilde Herz des Flusses*, la maison décida de poursuivre l'action avec un deuxième texte « plus narratif et plus léger », qui fut *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*. Contrairement à cette motivation visant le bénéfice financier, les deux traductrices sont unanimes à exiger, dans le cas d'Anne Hébert, la capacité de laisser vivre le texte uniquement de par la langue, sans jamais enjoliver la dureté des contours.

Anne Hébert dans la presse germanophone

S'il est vrai qu'« [a]vec la France et l'Italie, l'Allemagne est l'un des trois pays européens où l'intérêt pour le Québec est le plus vivant » (Poitras 2000, 16), le temps est venu d'examiner une deuxième facette de la réception publique, celle qui passe par la presse. Dans le cas d'Anne Hébert, nous sommes dans la situation heureuse d'avoir accès aux archives de la presse de l'IZA qui fournissent une trentaine d'ar-

tibles mentionnant l'écrivaine pour la période de 1960 à 2016, auxquels s'ajoutent quelques rares textes de provenance diverse¹¹. Le total des articles se répartit ainsi :

Articles de presse mentionnant Anne Hébert

Articles se référant prioritairement à des éléments biographiques	7 (1982; 2000)
Articles d'intérêt général mentionnant l'auteure	3 (1995, 2001, 2004)
Articles se référant à des anthologies et mentionnant l'auteure	2 (1992, 2000)
Articles se référant à <i>Kamouraska</i>	4 (1972)
Articles se référant à <i>L'enfant chargé de songes</i>	9 (1999)
Notices annonçant le livre	2 (1998, 1999)
Articles se référant à <i>Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais</i>	3 (2000)
Notices annonçant le livre	1 (2000)

Si le rendement quantitatif peut paraître maigre, il est évident qu'une grande partie des articles en question paraît au moment de la parution de la traduction d'une œuvre et, en général, la qualité de ces critiques laisse peu à désirer : avec le temps, au moins la prose d'Anne Hébert est reconnue à sa juste valeur dans les pays germanophones. Les notices biographiques, par contre, laissent le lecteur sur sa faim : un seul article renseigne sur le prix Femina attribué aux *Fous de Bassan* (dpa, 23.11.1982) et ceux évoquant la mort de l'écrivaine (ap1, ap2, F.A.Z., si1, si2, waz¹², 25.1.2000), brefs et sommaires, restent hautement répétitifs. D'ailleurs, en 2000, Anne Hébert n'est pas considérée comme écrivaine québécoise mais comme auteure franco-canadienne vivant à Paris, et ce n'est que le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* qui analyse l'œuvre un peu plus en profondeur. Anne Hébert y figure comme l'une des auteures les plus importantes du Canada dont la force résiderait dans l'exploration des traumatismes collectifs historiques d'une minorité franco-canadienne catholique ainsi que de l'étroitesse de ses coutumes et modes de vie. En ce qui concerne le renvoi à d'autres œuvres de l'auteure, les notices en question mentionnent *Le tombeau des rois* et *Un habit de lumière* à côté de *Kamouraska*, de *L'enfant chargé de songes* et de leurs traductions. *Les chambres de bois* et *Les fous de Bassan* sont cités dans les articles d'intérêt général (Ghirelli, 30.6.2001; Oltmann, 24.4.2004) tandis que *Les songes en équilibre* et la nouvelle « Le torrent » figurent dans deux critiques de la traduction allemande de *Kamouraska* (Jeremias, 25.4.1972; Arnold, 16.3.1972).

11. Depuis 2013, fin de la recherche pour Moser 2015a et 2015b, rien de pertinent n'a été ajouté à la collection de l'IZA; cela dit, nous avons trouvé trois articles supplémentaires dans les archives de *Der Bund*, cinq articles dans les archives de Dortmund et huit dans le dossier de presse de dtv-Verlag.
12. Ce type d'abréviations qu'on retrouve ici et ailleurs dans le texte correspondent à des noms de rédacteurs de presse dont on ne connaît pas le nom complet. On retrouvera ces abréviations dans la bibliographie.

En ce qui concerne les articles d'intérêt général (Lieske, 27.10.1995; Ghirelli, 30.6.2001; Oltmann, 24.4.2004) répartis sur les années 1995 à 2004 et s'inscrivant dans un intérêt croissant pour la littérature québécoise, il est vrai qu'Anne Hébert y est présente mais il est vrai aussi que cette présence s'avère plutôt illustrative qu'essentielle. Ainsi, dans une réflexion bien informée (1995) sur les « deux solitudes » où il est question de la vieille métaphore de la neige, de survivance et d'échec, Tanya Lieske montre combien la génération d'écrivains des années 1960 s'efforce de laisser derrière elle « les neiges d'antan ». Anne Hébert n'est mentionnée qu'en passant lorsque Lieske déplore les limitations du marché du livre québécois et observe que pour publier et pour se distinguer (prix Femina, Goncourt ou Médicis), les Québécois ont besoin de la France plus que le Canada n'a besoin des États-Unis ou de la Grande-Bretagne. En 2001, lorsque Marianne Ghirelli se tourne vers le roman québécois qu'elle situe dans un espace ambivalent « entre tradition et ouverture », Anne Hébert n'est qu'une auteure parmi tant d'autres – Hubert Aquin, Jacques Godbout, Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme, Antonine Maillet – qui remplacent la grande fresque sociale de *Bonheur d'occasion* (1945) par l'étude d'individus tiraillés entre deux appartenances, obsédés par la question identitaire et remettant en cause les réalités canadiennes. Ghirelli loue le profil des « héros » hébertiens qui agissent en unisson avec la nature et leurs passions, et qui, fidèles à leur vérité intérieure et à leurs émotions, contrecarreraient les normes de la société. La génération plus récente des Robert Lalonde et Gaétan Soucy, par contre, jouerait la carte du ludisme en exploitant les mondes imaginaires de jeunes adolescents. Accessoire enfin est aussi la mention que Christina Oltmann fait d'Anne Hébert en 2004. Oltmann résume le modèle d'E.D. Blodgett d'une littérature canadienne à cinq voix (2012) qui miserait sur le multiple et l'instable des lieux, des horizons et des traditions linguistiques. Dans cette polyphonie, Anne Hébert et Nicole Brossard sont choisies comme représentantes du Québec, la première pour la superposition des perspectives narratives et pour l'antagonisme entre intensité des sentiments et réduction linguistique, la deuxième pour le passage opéré entre corps et texte, théorie et fiction. Quant aux critiques d'intérêt général, le résultat reste mitigé, car si Anne Hébert y constitue une référence sûre, les informations qui la concernent ne dépassent jamais l'accidentel et ceci vaut aussi pour les deux articles se référant à des anthologies qui mentionnent l'auteure (P.I., 21.5.1992; Loch, 29.9.2000).

Mais ce n'est pas tout. L'image d'Anne Hébert dans la presse germanophone se transforme dès qu'on examine les articles se référant à une œuvre ou à une traduction spécifique. C'est ici qu'on obtient enfin des renseignements plus fouillés et qu'on parle d'écriture comme le montrent les critiques d'Armin Arnold (16.3.1972), de Brigitte Jeremias (25.4.1972), de Hedwig Rohde (3, 1972) et de Walter Helmut Fritz (7.7.1972) à propos de la traduction de *Kamouraska*. Quel est le ton général? Comment la critique germanophone réagit-elle à cette œuvre? Le point commun des quatre articles est le constat d'une inconcevable intensité émotionnelle, intensité que trois des comptes rendus en question ramènent au style de l'écrivaine et qui, idéalement, devrait transparaître aussi dans le style de la traduction. C'est donc à juste titre qu'Armin Arnold loue le travail de la traductrice Gertrud Strub qui aurait respecté l'original jusqu'aux ellipses et au dépouillement des phrases tout en conservant les morceaux en anglais enchâssés pour sauvegarder la satire. Pour Brigitte Jeremias, c'est le style d'Anne Hébert lui-même qui lui sert de point de départ :

Le roman *Kamouraska* d'Anne Hébert semble avoir été écrit d'un seul trait, avec précipitation et grande passion. Les phrases sont courtes, les verbes souvent à l'infinitif, comme s'il manquait le temps pour les conjuguer ou les mettre au subjonctif. Mais la langue est d'une admirable plasticité. (Jeremias, 1972)

Walter Helmut Fritz passe du style à proprement parler à l'art de la narration lorsqu'il constate :

Des phrases calmes, pourtant rapidement remplacées par d'autres, sans haleine. Les perspectives changent précipitamment : présent, souvenir, rêve, vision. Les tonalités : résignation, puis cri. Tantôt la narratrice apparaît à la troisième personne, tantôt à la première : « J'aurais dû quitter le Québec ». (Fritz, 1972)

C'est donc l'art de l'écriture qu'on recommande au lecteur germanophone et qui justifie, aux yeux de la critique, la comparaison avec les meilleurs romans de William Faulkner (Arnold, 16.3.1972)¹³. Suivent les autres ingrédients d'un compte rendu : intrigue, personnages, lieux¹⁴, cadre historique, le « petit fait vrai » stendhalien déclencheur du travail de la création, mais aussi les renvois biographiques soulignant le témoignage de l'auteure sur un monde qui lui est familier. Ce qui fascine le plus, par contre, est la logique impitoyable de la passion qui rend le meurtre inévitable et, en même temps, le caractère imprévisible des pulsions humaines claustrées sous

13. Rohde (1972) compare l'art hébertien de jouer avec la mémoire fragmentée à celui de Marguerite Duras.

14. Les comptes rendus allemands ne font pas toujours la différence entre fleuve et rivière, ce qui peut susciter des malentendus (Jeremias, 25.4.1972).

le couvercle d'une société arriérée et révélant le côté inquiétant, démoniaque de l'homme. La fascination de la critique allemande pour la tension montante entre le mari mourant et Elisabeth n'en est que la conséquence logique bien qu'elle soit interprétée de deux manières : pour Jeremias, *Kamouraska* raconte surtout l'histoire du Canada

du début du siècle dernier, marqué par le fait français depuis le 17^e siècle, forcé dans l'étau de la morale britannique, se défendant avec une main de fer contre l'esprit de la révolution, contre l'esprit de l'indépendance, contre l'Amérique du Nord forgée par le protestantisme (Jeremias, 1972)

tandis que pour Fritz le roman est tout d'abord « le portrait d'une femme qui, après deux mariages ressentis comme humiliation, espère une vie qui ne la forcera plus à mentir » (Fritz, 1972). Seule Hedwig Rohde se montre peu compréhensive devant l'intensité de l'univers hébertien qu'elle méjuge fondamentalement en rendant compte du roman comme « un mélodrame, sans ironie aucune, un film d'époque magnifiquement enflé » (Rohde, 1973).

L'enfant chargé de songes ou *Das wilde Herz des Flusses*, traduit en allemand 27 ans après *Kamouraska*, fait l'objet de deux notices (SN-ath, 18.12.1998; si3, 13.3.1999) et de neuf comptes rendus (Thuswaldner, 27.2.1999; Ghirelli, 10.4.1999; Vormweg, 30.4./1.-2.5.1999; Frenkel, 14.5.1999; Krumbholz, 29./30.5.1999; Pizzini, 5.6.1999; Urban-Halle, 13.6.1999; Halter, 4.8.1999; liz, 23.10.1999), dont l'un – à juste titre – porte le sous-titre « Le début allemand tardif de la Franco-canadienne Anne Hébert » (Vormweg, 30.4./1.-2.5.1999). En fait, depuis *Kamouraska*, le lecteur germanophone avait dû se contenter de trois petites nouvelles de notre auteure. La traduction du titre original *L'enfant chargé de songes* par « Le cœur sauvage de la rivière » n'est d'ailleurs pas très réussie, car *Das wilde Herz des Flusses* se veut racoleur et dramatique au lieu de mystérieux comme le titre original¹⁵. Les articles de presse soulignent ce fait en comparant le titre allemand à un titre de « Billigbestseller » ou de « Dreigroschenroman » (« best-seller bon marché », « roman à trois sous »); ils attribuent au roman des qualificatifs comme « psychodrame », « thriller psychologique » et texte aux « émotions débridées » ou parlent ouvertement, dans leur titre, de destruction, de tohu-bohu et de mort. Ce désir de drame semble expliquer aussi pourquoi la critique germanophone aborde rarement le récit-cadre du roman qui se passe calmement à Paris et vient compléter les longs adieux de Julien

15. La traduction littérale pourrait être « Das Kind unter der Last der Träume ». Vormweg propose la traduction suivante : « Das traumbeladene Kind », titre qui, selon lui, évoquerait une « prose thérapeutique ».

à son enfance (Frenkel, 14.5.1999).

Il existe également une deuxième lecture du roman qui se reflète dans des intitulés et des observations attirant l'attention sur les « mythes de l'enfance », sur la vulnérabilité de jeunes enfants, sur la « séduction et la souffrance précoce ». Dans cette veine, il est question d'« éducation sentimentale », de « roman d'apprentissage fin et sensible » ou encore d'« histoire d'initiation à dimensions archaïques ». Dans le cas de ce deuxième roman hébertien traduit en allemand, la presse de langue allemande semble donc se pencher davantage sur des questions de contenu que de forme.

Il est intéressant à cet égard de constater qu'au-delà d'une certaine diabolisation des personnages – Lydie comme « l'autre Carmen », Pauline comme mère dévorante – les rédacteurs des articles insistent beaucoup sur l'ambivalence des valeurs et des personnages. Lydie, par exemple, représente le refus de l'ordre établi et le désir d'une vie authentique, mais en même temps le rêve de rédemption. Il n'est pas clair, aux yeux de Pizzini, ce qui pousse Lydie « à ébranler, froidement et intentionnellement, jusque dans ses fondements, la vie d'autres personnes qui ne l'intéressent pas vraiment – pure méchanceté, ennui, soif de domination d'une gosse gâtée » (Pizzini, 1999).

Pour Christoph Vormweg, c'est justement le refus de l'univocité qui fait le grand secret de l'écrivaine :

La prose d'Anne Hébert puise sa puissance dans la dynamique de la frénésie. C'est grâce à cette dynamique que les expériences concrètes de l'amour enregistrées avec grande précision sont assemblées en une mosaïque à voix multiples qui se soustrait avec persistance – et c'est la force du roman – aux choix unilatéraux. (Vormweg, 1999)

En ce qui concerne les commentaires sur le style du roman, ils sont moins fréquents et plus globaux que dans le cas de *Kamouraska*. Pizzini ramène la langue « soignée et poétique » d'Anne Hébert à des traditions narratives plus anciennes; Krumbholz loue « la maîtrise stylistique imposante » de l'écrivaine ainsi qu'une nouvelle simplicité qui réside dans le dépouillement. Frenkel apprécie « le langage concis », à la fois « étrange et séduisant », et l'article paru dans *Tiroler Tageszeitung* par Iiz reprend cette piste en soulignant, lui, la « langue laconique » qui raconte « la fin d'une enfance, l'amour, la faute et la mort », permettant à Anne Hébert de « maintenir l'équilibre entre sobriété et poésie ». On est d'autant plus surpris de lire la critique violente et presque offensante de Martin Halter qui, tout en se servant lui-même d'innombrables métaphores bibliques, va jusqu'à reprocher à Anne Hébert l'abus d'un

symbolisme religieux insistant et une perspective narrative qui serait « maternellement soucieuse » et « chrétiennement miséricordieuse ». Toutefois, les exemples qu'il cite hors contexte font naître des doutes quant à la qualité de ce critique et de la traduction. Car comme Astrid Wintersberger (2016) l'a remarqué avec beaucoup de justesse à propos d'*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, il faut traduire Anne Hébert de manière à ce que « le texte passe dans la langue cible de la même manière que dans l'original. Cela étant, il faut tenir compte du fait que les langues ont des effets différents, une certaine lourdeur étant le propre de l'allemand ». Il s'agirait d'« éviter le kitsch » et de rendre le texte allemand avec un peu plus de sobriété, car en français « la tolérance au kitsch est sensiblement plus élevée qu'en allemand ».

Ce commentaire d'Astrid Wintersberger nous ramène au troisième roman hébertien traduit en allemand, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* – roman qui, selon le vœu de la maison d'édition, aurait dû séduire le grand public des pays germanophones, et ceci d'autant plus que la traduction est excellente. Räkel (26.6.2000) a raison de louer « la marche sur la corde raide entre littéralité et adaptation » de la traductrice, qui rendrait justice à la « maîtrise » de l'écrivaine, à sa « noble discrétion » à l'égard du vocabulaire poétique et à son riche emploi de comparaisons et de métaphores. De nouveau, dans *Tiroler Tageszeitung*, liz (20.-21.5.2000) constate la « force du langage réduit » d'Anne Hébert qui « ne dérape jamais dans la banalité » ainsi que son art d'évoquer, en quelques coups de brosse, « des images ineffaçables entre deuil et douleur ». Les comptes rendus paraissent tous après le décès de l'écrivaine, si bien qu'ils constituent une sorte de chant du cygne de la critique à l'endroit de cette « grande dame » de la littérature québécoise. L'article de Martin Krumbholz (15.8.2000) en fournit un très bon exemple, puisqu'il réussit à présenter l'essentiel de l'art hébertien en peu de mots : le caractère énigmatique, voire ambivalent, des personnages et de leurs actes, les sous-textes mystérieux d'une histoire passionnelle comme l'est l'initiation sexuelle et « le refus des réflexes moraux habituels », la « souveraine stratégie de l'ironie » qui invite le lecteur à résister au cliché et au jugement rapide, et, pour terminer, la sobriété de la composition. En ce qui concerne la tentation du pathétique que la presse germanophone met de l'avant de temps en temps, Krumbholz répond : « Tout ce qui brise les modèles émotionnels et rationnels sanctionnés n'est pas pour autant du kitsch. Le récit hébertien invite à s'accommoder de cette vérité. »

En guise de conclusion

Dans ce qui précède, suivant les prémisses de la théorie du transfert culturel, le cas Anne Hébert nous a servi d'exemple pour étudier le « *rapport réel* » entre le Québec et les pays germanophones, voire les « échanges concrets de textes, de traductions, d'informations, de concepts » (Dion, 2007 : 32). Anne Hébert appartient à la génération d'auteurs dont (le gros de) l'œuvre a été publié(e) avant la percée du Québec en Allemagne, en Autriche et en Suisse, et la traduction tardive d'une œuvre, après le décès d'un auteur, est rare. Cette percée du Québec et de sa littérature dans l'espace germanophone coïncide avec les décennies 1990 et 2000, les années 1990 restant largement placées sous le signe de Robert LePage. Actuellement, le transfert culturel se manifeste davantage au niveau du théâtre qu'au niveau du texte narratif bien que, depuis peu, la jeune génération de romanciers québécois, qui se voue à une critique acerbe de la civilisation occidentale, puisse se vanter d'un succès réel auprès du public germanophone. Il est évident qu'elle occulte aussi en quelque sorte le regard sur les grands classiques du roman québécois.

En ce qui concerne ces derniers – les Gabrielle Roy, Anne Hébert, Yves Thériault, tout comme les Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme –, le bilan revient toujours à la même formule : peu de comptes rendus solides d'un nombre trop restreint de romans, souvent à l'occasion de leur traduction (tardive) en allemand. Dans le cas d'Anne Hébert, nous avons examiné deux facettes de la réception publique, la traduction et l'écho dans la presse. Pour la traduction, on constate avec regret la non-disponibilité des traductions en librairie et sur le marché, ainsi que l'absence de dossiers de presse chez les éditeurs. Anne Hébert est à peine visible, avec une seule maison d'édition qui continue de mentionner son nom. Dans les bibliothèques, par contre, les traductions sont disponibles, de la traduction de *Kamouraska* de 1972 à celle de textes tardifs qui coïncident avec le « Printemps du Québec en Allemagne » comme *Das wilde Herz des Flusses* (1999) et *Aurélien, Clara, das Fräulein und der englische Leutnant* (2000). Nous avons souligné également le rôle important et en même temps conservateur de l'anthologie pour la transmission de connaissances interculturelles au cours des décennies 1970 à 1990. Même si les paratextes sont de qualité, le choix des textes ne se renouvelle pas suffisamment.

Quant à la presse quotidienne, deux observations s'imposent : si le nombre d'articles consacrés à Anne Hébert reste relativement limité tout en excédant de loin le nombre de ceux dédiés à Gabrielle Roy (Mathis, 1996) – nous parlons des années *précédant* le boum de la littérature québécoise dans les médias germanophones –, leur qualité est remarquable, surtout en ce qui concerne les comptes rendus d'œuvres spécifiques. À de rares exceptions près où les rédacteurs s'accrochent à une lecture au premier degré, ils manifestent un instinct sûr pour la complexité du texte hébertien, pour son art de la subversion et pour son inégalable traitement de la langue. Que cela soit possible est dû aussi au talent et au savoir-faire d'excellentes traductrices qui sondent avec succès les profondeurs difficilement comparables des deux langues en question. C'est ainsi qu'Anne Hébert est arrivée dans les pays de langue allemande, non pas comme « la grande vieille dame de la littérature franco-canadienne » ainsi qu'on a appelé jadis Gabrielle Roy (Mathis, 1996 : 545), mais comme la « grande dame de la littérature québécoise » tout court.

Bibliographie

- ARNOLD, Armin et Walter RIEDEL (éd.) (1967), *Kanadische Erzähler der Gegenwart*, Zurich, Manesse.
- BAIER, Lothar et Pierre FILION (éds) (2000), *Anders schreibendes Amerika : Eine Anthologie der Literatur aus Québec 1945-2000*, Heidelberg, Das Wunderhorn.
- BARTSCH, Ernst (éd.) (1974), *Die weite Reise : Kanadische Erzählungen und Kurzgeschichten*, Berlin, Volk & Welt.
- BLODGETT, E. D. (2012), *Invention à cinq voix : Une histoire de l'histoire littéraire au Canada*, trad. Patricia Godbout, Québec, Presses de l'Université Laval.
- DION, Robert (2007), *L'Allemagne de Liberté : Sur la germanophilie des intellectuels québécois*. Ottawa / Würzburg, Presses de l'Université d'Ottawa / Königshausen & Neumann.
- EL-HASSAN, Karla et Helga MILITZ (éds) (1986), *Erkundungen : 26 kanadische Erzähler*, Berlin, Volk & Welt.
- FRIEDRICH, Gottfried et Walter RIEDEL (éds) (1986), *Gute Wanderschaft, mein Bruder : Eine kanadische Anthologie*, Leipzig, St. Benno-Verlag.
- GREIF, Hans-Jürgen et François OUELLET (éds) (2000), *Literatur in Québec 1960-2000 : Eine Anthologie / Littérature québécoise 1960-2000. Une anthologie*, Heidelberg, Synchron Publishers.
- HALSTEAD, John G.H. (1995), « Nicht nur Begleitprogramm. Kanadische Kulturpolitik in Deutschland », dans Klaus Daweke (éd.), *Auf der Reservebank? Die Kulturbeziehungen zwischen Deutschland und Kanada*, Stuttgart, Institut für Kulturaustausch : 168-176.
- HÉBERT, Anne (1943), « La maison de l'Esplanade », *Amérique française*, n° 17 : 42-47.
- HERRMANN, Birgit (éd.) (1993), *Frauen in Kanada : Erzählungen und Gedichte*, Munich, dtv-Verlag.
- ISER, Wolfgang (1995), *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*, trad. É. Sznycer, Bruxelles, Mardaga.
- ISER, Wolfgang (2012), *L'appel du texte*, trad. Vincent Platini, Paris, Allia.
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, préface de Jean Starobinski, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- JAUSS, Hans Robert (1988), *Pour une herméneutique littéraire*, trad. M. Jacob, Paris, Gallimard.
- KLAUS, Peter (éd.) (2000), *Conteurs franco-canadiens*, Stuttgart, Reclam.
- KORTLÄNDER, Bernd et Fritz NIES (éds) (1986), *Französische Literatur in deutscher Sprache : Eine kritische Bilanz*, Düsseldorf, Droste.
- LANGELIER, Nicolas (2010), *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles*, Montréal, Boréal.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1995), « De l'analyse de la réception littéraire à l'étude des transferts culturels », *Discours social / Social Discourse*, vol. 7, n° 3-4 : 39-46.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2001), « Kulturtransfer – methodisches Modell und Anwendungsperspektiven », dans Ingeborg Tömmel (éd.), *Europäische Integration als Prozess von Angleichung und Differenzierung*, Opladen, Leske und Budrich : 213-226.
- MATHIS, Ursula (1996), « La réception de l'œuvre de Gabrielle Roy dans les pays de langue allemande », dans André Fauchon (dir.), *Colloque international «Gabrielle Roy» : actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface : 541-562.

MATHIS-MOSER, Ursula (1999), « Brückentexte für die Zukunft. Französische Autoren in österreichischen Verlagen », dans Thomas Angerer et Jacques LeRider (éds), *Ein Frühling, dem kein Sommer folgte ? : Französisch-österreichische Kulturtransfers seit 1945*, Vienne, Böhlau : 179-194.

MATHIS-MOSER, Ursula (2015a), « "Illustre Unsichtbare" : Zur Rezeption Québécoiser AutorInnen in deutschsprachigen Printmedien (1960-2013) », Parties 1 et 2, *Zeitschrift für Kanada-Studien*, vol. 35, n° 1 : 90-119.

MATHIS-MOSER, Ursula (2015b), « "Des illustres invisibles". À propos de la réception du Québec et de ses auteurs dans les médias imprimés germanophones (1960-2013) ». Partie 1, dans Waldemar Zacharasiewicz et David Staines (éds), *Narratives of Encounters in the North Atlantic Triangle*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften : 363-382.

PLOCHER, Hanspeter (1989), « Français, franco-canadien, québécois, joual ? : Zur Rezeption der frankokanadischen Literatur in Deutschland », *Zeitschrift der Gesellschaft für Kanada-Studien*, vol. 9, n° 1 : 61-72.

POITRAS, Hélène (2000), « Le printemps du Québec en Allemagne », *Lettres québécoises*, n° 99 : 14-16.

RIEDEL, Walter (éd.) (1976), *Moderne Erzähler der Welt : Kanada*, Tübingen / Bâle, Erdmann Verlag.

RIEDEL, Walter (1980), *Das literarische Kanadabild : Eine Studie zur Rezeption kanadischer Literatur in deutscher Übersetzung*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

SABIN, Stefana (éd.) (1992), *Kanada erzählt*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag.

THILL, Beate (2016), Courriel à Ursula Mathis-Moser, trad., 24 mai.

WINTERSBERGER, Astrid (2016), Courriel à Ursula Mathis-Moser, trad., 17 juillet.

Traductions d'Anne Hébert

HÉBERT, Anne (1967), « Der Wildbach », dans Armin Arnold et Walter Riedel (éds), *Kanadische Erzähler der Gegenwart*, trad. Renate Rivenq, Zurich, Manesse : 85-141.

HÉBERT, Anne (1972), *Kamouraska. Roman*, trad. Gertrud Strub, Lucerne/Francfort, Bucher.

HÉBERT, Anne (1974), « Die Einheirat », dans Ernst Bartsch (dir.), *Die weite Reise : Kanadische Erzählungen und Kurzgeschichten*, trad. Thorgeld Schücker, Berlin, Volk & Welt : 181-211.

HÉBERT, Anne (1976), « Das Haus an der Esplanade », dans Walter Riedel, *Das literarische Kanadabild : Eine Studie zur Rezeption kanadischer Literatur in deutscher Übersetzung*, trad. Christa Gollner et Armin Arnold, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann : 74-86.

HÉBERT, Anne (1992), « Die Einheirat », Stefana Sabin (éd.), *Kanada erzählt*, trad. Thorgeld Schücker, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag : 98-128.

HÉBERT, Anne (1993), « Das Haus an der Esplanade », dans Birgit Herrmann (éd.), *Frauen in Kanada. Erzählungen und Gedichte*, trad. Christa Gollner et Armin Arnold, Munich, dtv-Verlag : 55-68.

HÉBERT, Anne (1999), *Das wilde Herz des Flusses : Roman*, trad. Christian Rochow, Salzburg, Residenz Verlag.

HÉBERT, Anne (2000), « Der Sturzbach », dans Lothar Baier et Pierre Filion, *Anders schreibendes Amerika : Eine Anthologie der Literatur aus Québec 1945-2000*, trad. Beate Thill, Heidelberg, Das Wunderhorn : 70-77.

HÉBERT, Anne (2000), *Aurélien, Clara, das Fräulein und der englische Leutnant. Erzählung*, trad. Astrid Wintersberger, Salzburg, Residenz Verlag.

Articles de presse qui mentionnent Anne Hébert ou son œuvre¹⁶

ap1 : « Gestorben : Anne Hébert », *Der Bund* 151,20 (25.1.2000) : 7.

ap2 : « Anne Hébert gestorben », *Neue Zürcher Zeitung* (25.1.2000).

ARNOLD, Armin : « Eiskalt in Québec. Belletristik: Preisgekrönte kanadische Autorin », *Die Welt* (16.3.1972).

dpa : « Femina- und Medicis-Preise vergeben », *Stuttgarter Zeitung* (23.11.1982) : 26.

F.A.Z. : « Das wilde Herz. Zum Tod der Schriftstellerin Anne Hébert », *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25.1.2000).

FRENKEL, Ulrike : « Am reißenden Fluß. Anne Héberts "Wildes Herz" », *Stuttgarter Zeitung* (14.5.1999).

FRITZ, Walter Helmut : « Ehe als Demütigung. Porträt einer Frau », *Deutsche Zeitung/Christ und Welt* (7.7.1972).

GHIRELLI, Marianne : « Verführung und frühes Leid. Residenz präsentiert Anne Hébert, "Das wilde Herz des Flusses" », *Der kleine Bund* (10.4.1999).

GHIRELLI, Marianne : « Zwischen Tradition und Öffnung. Der französischsprachige Roman Kanadas », *Der Bund (Der kleine Bund)* (30.6.2001) : 5.

HALTER, Martin : « Seelenruhe mit frischer Sahne. Anne Hébert rührt an "Das wilde Herz des Flusses" », *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (4.8.1999).

JEREMIAS, Brigitte : « Anne Hébert : Kamouraska. Zu unserem neuen Fortsetzungsroman aus dem frankophonen Alltag des 19. Jahrhunderts », *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25.4.72).

KRUMBHOLZ, Martin : « Der Biss der Angst. Frankreich: Neue Geschichten von Liebe, Glück, Begehren », *Neue Zürcher Zeitung* (29./30.5.1999).

KRUMBHOLZ, Martin : « Der Biss des Feiglings. Eine Erzählung von Anne Hébert », *Neue Zürcher Zeitung* (15.8.2000).

LIESKE, Tanya : « Kanada, das Schneereich der beiden Einsamkeiten. Ein Land, zwei Sprachen, kein Dialog – am Montag stimmt die frankophile Provinz Quebec über ihre Unabhängigkeit ab », *Die Welt* (27.10.1995).

liz : « Mythen aus der Kindheit », *Tiroler Tageszeitung* (23.10.1999).

liz : « Magische Welt der Kindheit », *Tiroler Tageszeitung* (20.-21.5.2000).

LOCH, Harald : « "Anders schreibendes Amerika", eine Anthologie. Distanz zur Mode », *Neues Deutschland* (29.9.2000).

OLTMANN, Christina : « Kanada ist eine Gabe der Vorstellung. Ein Blick in die "weiße" kanadische Gegenwartsliteratur », *Neue Zürcher Zeitung* (24.4.2004) : 45-46.

P.I. : « Kanada erzählt », *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (21.5.1992).

PIZZINI, Duglore : « Die Gerüche von Paris. Anne Hébert über eine zerstörerische Frau », *Die Presse* (5.6.1999).

RÄKEL, Hans-Herbert : « Gepresste Blume. Schmerzhaftes Idyll : Eine späte Erzählung von Anne Hébert », *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (26.6.2000).

16. « si » : sans indication; « st » : sans titre.

ROHDE, Hedwig : « Kanadisches Melodram. Ein Roman von Anne Hébert », *Bücherkommentare* 3 (1973).

si1 : « Anne Hébert gestorben », *Die Welt* (25.1.2000).

si2 : « st », *Die Tageszeitung* (25.1.2000).

si3 : « Neuerscheinungen », *Der kleine Bund* (13.3.1999) : 7.

si4 : « Neuerscheinungen », *Der kleine Bund* (8.4.2000) : 4.

SN-ath : « Vom Besten und vom Schlechtesten. Bücher bilden das geistige Reservoir einer Zeit. Der Residenz-Verlag und sein Frühjahrsprogramm », *Salzburger Nachrichten* (18.12.1998).

THUSWALDNER, Werner : « Im Tohuwabohu des Todes. "Das wilde Herz des Flusses" von Anne Hébert », *Salzburger Nachrichten* (27.2.1999) : viii.

URBAN-HALLE, Peter : « Weil ich ein Mädchen bin. Anne Hébert erklärt, warum das Leben traurig sein muss », *Der Tagesspiegel* (13.6.1999).

VORMWEG, Christoph : « Spiel mit unreifen Seelen. Das späte deutsche Debüt der Frankokanadierin Anne Hébert », *Süddeutsche Zeitung* (30.4./1.-2.5.1999).

waz: « Schriftstellerin Anne Hébert † », *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* (25.1.2000).

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Traductions d'Anne Hébert au Brésil : observations des traits féministes

Auteur(s): Lílian Virgínia Pôrto, Universidade Federal de Goiás (UFG), Brésil

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 89 - 105

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12386>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12386>

Traductions d'Anne Hébert au Brésil : observations des traits féministes

LÍLIAN VIRGÍNIA PÔRTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG), BRÉSIL

Résumé : L'objectif de cet article est d'analyser la traduction brésilienne des textes *Kamouraska*, *Les fous de Bassan* et *La cage*, en vue de voir si les traits féministes qui s'y trouvent ont été atténués ou mis en évidence. Pour ce faire, nous avons utilisé, entre autres, les travaux de Barbara Godard, de Michel Foucault et de Shirley Fortier.

Mots-clés : *Kamouraska*, *Les fous de Bassan*, *La cage*, Traduction brésilienne, Féminisme.

La lecture de la littérature canadienne, notamment québécoise, au Brésil, est plutôt restreinte au milieu universitaire, et sa traduction n'y est pas encore très développée. En effet, le nombre réduit de traductions et de publications prises en charge par des maisons d'édition qui disposent d'un bon réseau de distribution est considéré par certains chercheurs comme une des raisons de cette circulation limitée (Bernd, Mello et Santos, 2015; Charron, 2016). Malgré ce problème de diffusion, des mémoires de maîtrise et des thèses de doctorat sont souvent rédigés sur la littérature du Canada, plus particulièrement du Québec, dans certaines universités brésiliennes. Par exemple, surtout depuis les années 1980, l'écrivaine Anne Hébert, attire l'attention des chercheurs brésiliens. Signalons, à cet égard, la thèse de doctorat de la professeure Maria Bernadette Porto, de l'Universidade Federal Fluminense : *O Espaço Mítico em Kamouraska de Anne Hébert [L'espace mythique dans Kamouraska d'Anne Hébert]*¹ (1983) et, également sur le roman *Kamouraska*, la thèse de la professeure Ângela Maria da Silva Corrêa de l'Universidade Federal do Rio de Janeiro : « Erros em tradução do francês para o português : do plano lingüístico ao plano discursivo » [*Erreurs de traduction du français au portugais : du plan linguistique au plan discursif*] (1991), de même que le mémoire de maîtrise et la thèse de doctorat de Núbia Hanciau, professeure à la Fundação Universidade Federal do Rio Grande, travaux soutenus à l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul, dont les titres sont respectivement : « Les romans d'Anne Hébert : une source pour l'étude de la littérature québécoise² » (1994) et *A feiticeira, personagem histórica e ficcional em três escritoras da América francesa [La sorcière, personnage historique et fictionnel chez trois écrivaines de l'Amérique française]* (2001). Plus récemment, la thèse de Valdir da Silva Chagas : *Cartografias imaginárias. O espaço em Anne Hébert [Cartographies imaginaires : l'espace chez Anne Hébert]* (2010), fut dirigée par Maria Bernadette Porto.

Cependant, malgré l'existence d'un public universitaire qui s'intéresse à l'écriture hébertienne, les études de la littérature canadienne au Brésil ne sont pas encore nombreuses. Nous observons une plus grande concentration de ces études dans les régions sud et sud-ouest du pays. Eloína dos Santos (1995), professeure à la Fundação Universidade Federal do Rio Grande, dans son essai *O outro somos nós [Nous sommes l'autre]*, souligne qu'il est étonnant que la littérature canadienne soit peu connue au Brésil, puisque, d'après ses recherches, l'histoire du Canada et plusieurs de ses caractéristiques révèlent plus de similitudes entre la littérature canadienne et la littérature latino-américaine qu'entre la littérature canadienne et celle de son pays

1. La traduction des titres, thèses, livres et citations a été faite par nous, sauf indication contraire.

2. Mémoire rédigé en langue française.

voisin, les États-Unis. Pour cette raison, on peut considérer avec la chercheuse que, en étudiant la littérature canadienne avec laquelle nous partageons une même identité américaine, on pourrait découvrir que « nous sommes l'autre ». Il est également important de mentionner que nous n'avons pas encore trouvé une œuvre qui retrace l'histoire de la traduction littéraire canadienne au Brésil. Nous retrouvons plutôt des articles épars qui font référence à des œuvres publiées ou traduites en territoire brésilien (Bernd, Mello et Santos, 2015; Charron, 2016; Faleiros, 2007); en ce qui concerne les traducteurs, les informations sont plutôt rares.

C'est dans ce contexte qu'une liste de livres canadiens traduits au Brésil et disponible sur le site de l'Ambassade du Canada au Brésil³ constitue un outil de recherche de départ. Ce document présente 66 auteurs canadiens traduits au Brésil. De ceux-ci, 38 sont des écrivains de sexe masculin, notamment, dans la catégorie de la non-fiction le théoricien Northrop Frye avec six œuvres traduites, et 16 autres auteurs de textes fictionnels qui ont publié en anglais, quelques-uns ayant de un à trois livres traduits. En ce qui concerne la présence féminine, il y a 28 écrivaines, parmi lesquelles 25 écrivent en langue anglaise. Dans la catégorie fiction, évoquons Margaret Atwood avec 16 œuvres traduites; Mazo de la Roche, qui a publié son premier roman en 1923, avec 17 livres en langue portugaise; Joy Fielding avec huit œuvres et 17 autres auteures, plusieurs avec une ou deux œuvres de fiction traduites. Seulement trois écrivent en français : Claire Varin, spécialiste de l'œuvre de l'écrivaine brésilienne Clarice Lispector, la psychanalyste Micheline Lacasse et Anne Hébert avec trois livres traduits. En outre, on dénombre dix anthologies publiées, à savoir sept de textes de fiction (contes, poésies), dont l'anthologie de poésie bilingue *Latitudes*, préparée par le professeur Álvaro Faleiros de l'Universidade de São Paulo, et trois textes non fictionnels, notamment, dans la catégorie essais/critique littéraire, de recueil publié par Núbia Hanciau, Eloína dos Santos et Eliane Campello *A voz da Crítica Canadense no Feminino* [La voix de la critique canadienne au féminin] (2001), qui présente des textes contemporains représentatifs de la pensée féministe, tels ceux de Nicole Brossard, Barbara Godard, Diana Brydon et Lori Saint-Martin.

3. Cette liste a été mise à jour pour la dernière fois le 29 janvier 2009 : Embaixada do Canadá no Brasil : http://www.canadainternational.gc.ca/brazil-bresil/cultural_relations_culturelles/publication.aspx?lang=por (consulté le 4 novembre 2016). Dans notre recherche, nous avons constaté que d'autres œuvres ont été traduites après et même avant 2009, mais elles n'ont pas été répertoriées.

Il est donc évident, vu le petit nombre d'œuvres de fiction traduites, que la littérature canadienne n'est pas très diffusée au Brésil. On constate, plus particulièrement, que la littérature québécoise n'est pas bien représentée non plus. En effet, parmi les neufs écrivains de sexe masculin qui écrivent en français, à peine quatre se consacrent à la littérature; citons Réjean Ducharme avec le roman *Gros mots* (1999), qui a reçu le titre en portugais *Baixo calão* [qui veut dire : niveau de langue grossier] (2005). On note encore qu'Anne Hébert est peu traduite, malgré sa large réception dans d'autres pays, comme l'illustre la bibliographie dirigée par Nathalie Watteyne (2008).

Dans le cas d'Anne Hébert, nous retrouvons trois œuvres traduites en portugais : *Kamouraska*, qui a reçu le titre *A máscara da inocência* [Le masque de l'innocence] (1972); *Les fous de Bassan*, sous le titre *Os gansos selvagens de Bassan* [Les oies sauvages de Bassan] (1986) et *La cage*, intitulée *A gaiola de ferro* [La cage de fer] (2003). Ces œuvres ont été traduites, respectivement, par Leônidas Gontijo de Carvalho, Vera de Azambuja Harvey et Núbia Hanciau. Pour ce qui est des textes épars et des poèmes, nous retrouvons la nouvelle « Un grand mariage » – comprise dans le recueil *Le torrent* –, traduite par Normélia Parise et portant le même titre en portugais, « *Um grande casamento* » (1991), dans l'anthologie préparée par Zilá Bernd et Joseph Melançon (1991) : *Vozes do Quebec* [Voix du Québec]. En 1985, Lilian Pestre de Almeida a traduit cinq poèmes du recueil *Le tombeau des rois* et un poème de *Mystère de la parole*, publiés dans les *Cadernos do CEF* [Cahiers du Cercle des études francophones] de l'Universidade Federal Fluminense. En novembre 2009, cinq poèmes d'Anne Hébert, traduits par Núbia Hanciau, ont été publiés dans une anthologie bilingue intitulée *Pequena antologia da poesia quebequense* [Petite anthologie de poésie québécoise]. Il est bien probable qu'il y ait d'autres textes (contes, poèmes) d'Anne Hébert traduits au Brésil, publiés dans des revues universitaires qui peut-être ne sont pas disponibles sur internet ou qui ne sont pas répertoriés dans les bibliothèques universitaires et publiques⁴.

Compte tenu de la faible diffusion de la littérature québécoise en territoire brésilien, d'une part, et des trois œuvres d'Anne Hébert traduites en portugais, *Kamouraska*, *Les fous de Bassan* et *La cage*, d'autre part, nous avons été motivée à poursuivre

4. À ce propos, il convient de noter que, sur le site de la Bibliothèque nationale au Brésil, un seul titre est enregistré : *A máscara da inocência*, traduction de *Kamouraska*. Nous soulignons qu'il s'agit du registre des œuvres publiées en territoire national : <https://www.bn.gov.br/sobre-bn/deposito-legal> (consulté le 7 novembre 2016).

une recherche doctorale⁵ sur la présence d'Anne Hébert au Brésil. Pour ce faire, nous avons effectué une étude comparée de ces œuvres dans leur version originale et dans leur traduction respective. Nous avons jugé pertinent d'identifier certains des traits qui peuvent être considérés féministes, tout en remarquant s'ils avaient été atténués – ou non – dans la traduction, surtout par le fait que chacune de ces œuvres a été rendue en portugais par un traducteur différent.

Deux textes ont contribué à mieux cerner l'orientation de notre analyse : 1) celui de Barbara Godard (2001) – « La traduction : un dialogue entre féministes canadiennes et québécoises » –, dans lequel l'auteure signale la contribution d'Anne Hébert aux discussions sur la différence sexuelle dans le domaine de la traductologie; et 2) celui de Shirley Fortier (2001) – « (Non) inscription du féminin dans la traduction anglaise de *Kamouraska* » –, dans lequel Fortier démontre que les choix du traducteur sont responsables du camouflage et même de l'atténuation des traits féministes du texte de départ.

Pour l'examen de ces traits, nous avons sélectionné des thèmes spécifiques pour la discussion de chaque œuvre. Dans *Kamouraska*, nous avons exploré la représentation de la maternité, ainsi que la présence de la sexualité et de la violence. Dans *Les fous de Bassan*, nous avons identifié différents types de résistance féminine face aux pouvoirs patriarcaux et, dans *La cage*, nous avons analysé la lecture féministe de l'histoire de la Corriveau. Comme support théorique et critique, nous avons utilisé les travaux de Lori Saint-Martin, Elisabeth Grosz, Michel Foucault, Luce Irigaray, Simone de Beauvoir, entre autres. Il s'avère important de souligner que le terme « féministe », dans le sillage de Rita Felski (1989), a été saisi comme critique et dénonciation de la position de subordination des femmes face à la société traditionnelle conservatrice qui les opprime et les exclut.

5. Thèse rédigée en portugais et soutenue (Pôrto, 2012) à l'Universidade Federal de Goiás (UFG), au Brésil, sous la direction des professeurs Ofir Bergemann de Aguiar (UFG) et Louise Forsyth (Université de la Saskatchewan, Canada).

Notre travail ne s'insère pas dans le cadre des études prescriptives de traduction – nous n'avons pas proposé de règles pour « bien traduire » –, mais il s'inscrit forcément dans le domaine de l'approche descriptive (Hermans, 1985; Lambert et Van Gorp, 1985), étant donné que nous avons considéré des traductions déjà réalisées, sans nous limiter à une seule. En effet, nous considérons comme valable la lecture textuelle et contextuelle de la traduction (Berman, 1995), en admettant que celle-ci n'est pas un transfert de sens, mais une lecture, une interprétation, une réécriture et une création, telle que la définissent Lefevere (1992), Simon (1994) et von Flotow (1997). Passons donc aux analyses de quelques fragments des œuvres hébertiennes sélectionnées.

Dans *Kamouraska*, nombreux sont les traits que nous percevons comme étant caractéristiques des œuvres féministes ou de perspective féministe dans la figure représentative d'Elisabeth d'Aulnières. Nous voyons dans ce roman comment certains thèmes, celui de la maternité par exemple, s'imposent comme une obligation, un vrai martyre, enfin, le seul destin possible pour la femme. Un tel exemple illustre ce que le contexte des sociétés régies par le modèle patriarcal soutient : la maternité comme « signe de normalité et de maturité affective et sociale ». (Saint-Martin, 1999 : 13) Ainsi, en mettant l'accent sur cet aspect, les choix opérés par le traducteur ne sont pas aléatoires. Observons que la verve critique du patriarcat se présente sous une forme atténuée quand nous lisons, par exemple, « *crianças* » comme traduction de « marmaille », « *sustentar* » comme traduction de « porter » et « *filhos* » comme traduction de « maternité⁶ », comme nous pouvons le voir dans les passages suivants : « Toute cette marmaille à porter et à mettre au monde, à élever au sein, à sevrer. [...] Onze maternités en vingt-deux ans » (OCII, 2013 : 194-195) et « *Todas essas crianças para sustentar e por no mundo, para criar ao seio, para desmamar. [...] Onze filhos em vinte e dois anos.* » (TK⁷ : 7) Remarquons que « *crianças* » correspond à « enfants », terme qui ne met pas en évidence le « groupe nombreux de jeunes enfants bruyants » – d'après la définition de « marmaille » offerte par le dictionnaire *Le nouveau Petit Robert* (2003 : 1575) – et qui, par conséquent, ne met pas en relief les difficultés affrontées par les mères. « *Sustentar* » [soutenir] ne renvoie pas directement à « produire en soi » – selon une des acceptions de « porter » inscrite aussi dans *Le nouveau Petit Robert* (2003 : 2015) – comme c'est le cas, nous semble-t-il, de la signification de ce mot dans cet exemple, et qui présente une gradation dans « porter », « mettre au monde », « élever au sein » et « sevrer ». « *Filhos* » [fils et/

6. Ces exemples ont été étudiés dans Pôrto et Aguiar, 2014.

7. TK pour la traduction brésilienne de *Kamouraska*, 1972.

ou filles] comme traduction de « maternités » occulte la « fonction génératrice de la femme ». (*Le nouveau Petit Robert*, 2003 : 1587)

À part la maternité, il y a d'autres thématiques, dans *Kamouraska*, qui vont dans le sens de notre analyse. Il s'agit de tout ce qui se rapporte à la sexualité, au corps et à la sensualité. Notons à cet égard qu'Hébert construit une Elisabeth qui ne correspond pas à la description de la femme québécoise traditionnelle dans la littérature. L'auteure affirme, dans une entrevue : « [L]a femme n'a jamais été si traditionnelle qu'on a bien voulu nous le dire. Le cas d'Elisabeth d'Aulnières a existé. » (Dubé, Émond et Vandendorpe, 1978 : 33) Si, la plupart du temps, le corps de la femme acquiert une connotation négative, cela se fait, d'abord, en fonction de l'idéologie cléricale qui lui imprime la stigmatisation du péché de la chair. De ce fait, la femme, comme l'Ève de la Bible, devient responsable de promouvoir le péché dans le monde. Ensuite, parce qu'il est lié à la reproduction, le corps devient responsable de l'emprisonnement domestique des femmes. Rappelons à cet égard que, historiquement, les femmes ont été empêchées d'exprimer leur sexualité; dans la littérature québécoise, il semble que la pudeur ou les contraintes du marché éditorial empêchaient les écrivaines de représenter explicitement le corps féminin et ses fonctions (Fournier, 2005).

Cependant, chez Anne Hébert, malgré le nombre réduit de descriptions de nudité explicite, le corps féminin et ses fonctions sont très présents, de sorte que les exemples d'une vision plus positive du corps chez la femme sont significatifs. Dans ce sens, nombreux sont les passages dans lesquels Leônidas Gontijo de Carvalho⁸, le traducteur brésilien, emploie la traduction littérale, produisant la présence de quelques traits considérés comme féministes; néanmoins, dans d'autres passages, ces traits se trouvent atténués, comme nous pouvons l'observer dans ce fragment : « Le Gouverneur lui-même me respire dans le cou en dansant. [...] J'ai échancré mon corsage. » (*OCII*: 240-241) et « Sinto no pescoço a respiração do próprio governador, ao dançarmos. [...] Meu corpete se entreabre um pouco. » (*TK* : 60) Dans « *Meu corpete se entreabre um pouco* [Mon corsage s'entrouvre un peu] », le lecteur brésilien ne perçoit pas l'attitude intentionnelle de la protagoniste d'exposer son corps.

Toujours dans le cadre de la sexualité, l'œuvre hébertienne nous offre de nombreuses images de violence physique et psychologique. Plusieurs de ces images sont aussi alarmantes que bouleversantes, comme c'est le cas de l'extrait suivant, dans lequel nous sommes témoin d'un viol conjugal : « Me prendra de force, ne me lâchera

8. Dans notre recherche, nous n'avons pas identifié une autre œuvre littéraire qui aurait été traduite par Leônidas Gontijo de Carvalho.

que morte, dans une flaque de sang, comme une accouchée crevée. » (OCII : 329) et « *Tomar-me-á pela força, só me largará morta, numa poça de sangue, como uma parturiente fracassada.* » (TK : 164) En optant pour « *parturiente fracassada* [parturiente échouée] » comme traduction de « accouchée crevée », Carvalho, au lieu d'inclure l'accouchement dans la scène, impose à la femme la responsabilité de son possible échec, ce qui constitue un autre exemple d'atténuation des traits féministes.

Dans *Les fous de Bassan*, nous faisons face à nouveau à un contexte de violence physique et verbale vécue par les personnages féminins – Nora et Olivia Atkins – et au drame de leur mystérieuse disparition (meurtre), dont le responsable est leur cousin Stevens Brown. Nous constatons, dans la traduction brésilienne, que l'histoire nous est présentée à travers le jeu entre pouvoir et résistance, inféré du texte de départ⁹. À travers ce jeu, il a été possible de vérifier s'il y a eu – ou non – une attention particulière aux nuances du texte hébertien pouvant contribuer à mettre en relief les souffrances et les gestes de résistance féminine face aux pouvoirs patriarcaux.

Pour certains critiques de cette œuvre, les personnages féminins ne se positionnent pas nécessairement contre l'oppression et, pour cette raison, ce roman ne présenterait pas une perspective féministe (Lamy, 1982), tandis que, pour d'autres, on peut y lire la lutte pour la libération de la femme (Bishop, 1984 : 129). C'est en considérant le pouvoir et la résistance comme « micro-luttes » et non comme « grands combats », selon le point de vue de Foucault (2001), que nous comprendrons ce roman en tant qu'œuvre de résistance féministe au patriarcat. Pour le philosophe, la résistance est simultanément « *um elemento de funcionamento do poder e uma fonte de perpétua desordem* [un élément de fonctionnement du pouvoir et une source de désordre perpétuel] » (Dreyfus et Rabinow, 1995 : 162); il n'est donc pas fortuit que la famille et la société soient régies par des relations de pouvoir. Dans ces contextes, les milliers de « rapports de forces, et donc, de petits affrontements, de micro-luttes en quelque sorte » (Foucault, 2001 : 406¹⁰) seront inévitablement présents.

C'est en envisageant cette question sous l'angle des « micro-luttes » que nous pouvons examiner comment Hébert réproue les attitudes patriarcales, mettant ainsi en évidence la résistance de la femme à partir du lieu social qu'elle occupe, c'est-à-dire à l'intérieur de ses relations domestiques et familiales. C'est d'ailleurs ce qu'on

9. D'après l'étude de Pôrto et Aguiar, 2011.

10. La femme et la construction du genre n'ont pas constitué des thèmes spécifiques d'analyse par Foucault qui, cependant, a analysé « sexe et sexualité » comme construction sociale (Hekman, 1996). En ce sens, sa théorie du pouvoir est utile pour le féminisme concernant des analyses dans des situations de micro-luttes, comme le soutient Amy Allen (1996).

peut observer à divers moments de la narration dans *Les fous de Bassan*. Pensons au personnage de Nicolas Jones, révérend du village de Griffin Creek, qui croit pouvoir contrôler ses fidèles, surtout les femmes, en ayant recours au texte biblique qu'il utilise dans son discours dominateur. Il ne se rend pas compte, néanmoins, que ce discours est soumis aux interprétations et peut conduire à des manifestations subversives ou de résistance. Tel est le cas, par exemple, de la relation conjugale conflictuelle avec son épouse Irène, comme nous le remarquons dans le passage suivant dont nous examinerons la traduction de Vera de Azambuja Harvey : « Elle dort contre moi, dans le grand lit, pareille à un poisson mort, sa vie froide de poisson, son œil de poisson, sous la paupière sans cils, son odeur poissonneuse lorsque je m'obstine à chercher, entre ses cuisses, l'enfant et le plaisir. » (*OCIII*, 2014 : 350) Et : « *Ela dorme junto a mim, na cama de casal, como um peixe morto, sua vida fria de peixe, seus olhos de peixe sob as pálpebras sem cílios, seu cheiro de peixe quando teimo em buscar, entre as suas coxas, o filho e o prazer.* » (*TFB*¹¹ : 23) Comme on peut le noter, Nicolas est incapable d'établir une relation d'affectivité avec son épouse qui, à son tour, exprime une réaction de défense, alors qu'elle doit partager son lit avec un homme qui ne la traite pas avec tendresse et qui, de plus, éprouve du désir pour ses nièces adolescentes Nora et Olivia Atkins (*OCIII* : 368). Dans ce cas, nous ne devons pas présumer qu'Irène est froide comme un poisson, bien que le révérend manipule le discours, pendant son récit, et qu'il projette sur la femme la responsabilité de l'échec de son mariage. Le mépris de Nicolas envers Irène et l'attitude de résistance de son épouse sont bien représentés dans la traduction brésilienne, à l'instar de la version française, qui associe l'image du « poisson mort » (*peixe morto*) et la répétition du mot « poisson » (*peixe*), à des caractéristiques négatives : « vie froide de poisson » (*vida fria de peixe*), « œil de poisson, sous la paupière sans cils » (*olhos de peixe sob as pálpebras sem cílios*), « odeur poissonneuse » (*cheiro de peixe*). D'après la traductrice¹² des *Fous de Bassan* : « o texto de Anne Hébert [le texte d'Anne Hébert] » est « *poético, rico em imagens e ritmo* [poétique, riche en images et rythme] » et, pour cette raison, « *pode ser considerado como gerador de prazer para o tradutor* [peut être considéré comme générateur de plaisir pour le traducteur] », parce qu'il lui fournit l'occasion de « *também [...] criar ao traduzir essa forma única de pensar e ver o mundo* [également [...] créer, quand il traduit, cette manière unique de penser et de voir le monde] ». (Harvey, 1988 : 115)

11. *TFB* pour la traduction brésilienne des *Fous de Bassan*, 1986.

12. La traductrice a été professeure de langue et littératures françaises à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro.

L'élimination du féminin dans la traduction de « enfant » par « fils » (*filho*), au lieu d'atténuer les traits féministes de l'œuvre hébertienne, finit par les renforcer, étant donné qu'elle met en relief l'obsession de Nicolas Jones pour un enfant mâle. Cette obsession, devenue source d'oppression de sa femme, Irène, est illustrée dans cette déclaration du pasteur : « Que seulement Irène, ma femme, me donne un fils et je l'offrirai à ma mère, Felicity Jones, en témoignage de ma puissance » (*OCIII*: 356) et « *Se, ao menos Irene, minha mulher, me der um filho, eu o oferecerei a minha mãe, Felicity Jones, como testemunho de minha força.* » (*TFB* : 31) Il devient clair, tant dans l'original que dans la traduction, qu'il faut que le fils soit « un homme » pour que la force soit démontrée (fils [...] « puissance » / « *filho* [...] *força* »), ce qui finit par révéler l'idéologie patriarcale dépeinte dans l'œuvre et qui, par ricochet, doit être combattue.

Dans ce scénario où les valeurs patriarcales sont valorisées, Irène est victime de l'exigence de la maternité. Elle est méprisée par le mari pour ne pas avoir engendré un fils, alors que d'autres femmes de Griffin Creek sont punies par les nombreuses grossesses non désirées, comme c'est le cas de Beatrice Brown, la mère de Stevens, qui refuse d'accepter Pat et Pam, ses nouvelles-nées (*OCIII* : 398). Dans ce contexte, Irène n'arrive plus à endurer cette pression et renonce à sa propre vie, geste qui rappelle l'idée de résistance « vouée au sacrifice », pour reprendre la terminologie de Foucault par rapport aux divers types possibles de résistance entrepris dans le « champ stratégique des relations de pouvoir ». (Foucault, 1976 : 126)

Également insatisfaite de l'inégalité entre les hommes et les femmes dans le village de Griffin Creek, Nora essaye de résister au stéréotype assigné aux femmes, à travers son rire scandaleux, son « vocabulaire d'homme », « le vocabulaire grossier des hommes de Griffin Creek » (*OCIII* : 511), et par son désir assumé pour Stevens qui, précisément pour cette raison, la méprise : « Elle me traite de "maudit Christ" et de "bâtard", elle cherche un autre mot qu'elle ne connaît pas encore et m'appelle "garçon manqué" » (*OCIII*: 401) et « *Ela me chama de "maldito Cristo" e de "filho da puta", procura outra palavra que não conhece ainda e me chama de "veado".* » (*TFB* : 91) La traduction de « garçon manqué » par « *veado* » (« pédé »), ne transmet pas un trait féministe de l'œuvre hébertienne. « Garçon manqué » renvoie aux filles qui ont un comportement de garçon (*Le nouveau Petit Robert*, 2003 : 1159). En choisissant « *veado* », la traductrice occulte cette attitude qu'adoptent certaines filles et qui ne correspond pas à la conduite que la société patriarcale attend des femmes. Cependant, cet exemple constitue un des rares cas d'atténuation des traits féministes

dans la traduction de ce roman.

La cage, pièce de théâtre qui aborde le drame vécu depuis l'enfance par Ludivine et Rosalinde, présente aussi plusieurs aspects de l'oppression des femmes explorés par Hébert dans toute son œuvre. Tout comme les romans déjà mentionnés, *La cage* dépeint un personnage qui surprend par son désir vital de transformer non seulement sa propre vie, mais également le monde autour de lui. Ce personnage est Ludivine Corriveau – dont le caractère n'a rien de sombre ni de commun avec celui de « La Corriveau », personnage historique du 18^e siècle au Québec – et, à titre d'exemple de ce que nous avançons, citons l'extrait dans lequel Ludivine exprime son désir de vivre et le rapport qu'elle entretient avec son corps – thème depuis toujours considéré comme tabou dans la société patriarcale : « LUDIVINE : Aïe ! Comme cette eau est fraîche ! Sur mes pieds, sur mes chevilles, sur mes genoux... Aïe ! On dirait que je n'ai jamais pâti de fatigue et de chaleur dans le grand soleil » (OCV, 2015 : 382) et « *Ai ! Como esta água está fresca! Nos meus pés, meus tornozelos meus joelhos... Ai ! Dir-se-ia que nunca sofri de fadiga nem de calor sob o sol quente.* » (TC¹³ : 73) Ou encore : « LUDIVINE : [...] J'existe si fort dans cette eau qui me baigne et m'inonde de joie jusqu'à la racine de mes cheveux, jusqu'à la pointe de mes ongles. » (OCV : 383) et « *Vivo tão intensamente nesta água que me banha e inunda de felicidade até a raiz de meus cabelos, até a ponta de minhas unhas.* » (TC : 73) Ce rapport au corps est décrit de manière intégrale et joyeuse, ce qui évoque un trait féministe de l'œuvre d'Hébert que l'on retrouve dans la traduction de Hanciau. Ludivine se dit renouvelée quand l'eau entre en contact avec elle. Premièrement, nous avons une phrase qui comporte une énumération des parties de son corps : « Sur mes pieds, sur mes chevilles, sur mes genoux » / « *Nos meus pés, meus tornozelos, meus joelhos* ». Cette gradation, caractéristique de l'écriture hébertienne, est reprise dans la version brésilienne. Ensuite, Ludivine déclare que sa force vient de ce contact vital avec la nature. Elle révèle son désir d'habiter le monde sans aucune chaîne, totalement libre. En ce sens, il convient de reprendre les considérations de Neil B. Bishop qui affirme que le désir, dans les écrits hébertiens, ne doit pas être compris strictement comme désir sexuel, mais comme désir au sens plutôt large, puisqu'il « englobe un désir du monde, en particulier du monde naturel et de l'espace ouvert, désir qui anime un corps et un esprit [...] désir comme force libératrice chez la femme surtout ». (Bishop, 1993 : 185)

13. TC pour la traduction brésilienne de *La cage*, 2003.

Toujours dans le même extrait, l'emploi de l'interjection « Aïe » (*Ai*), deux fois, dans l'original, et dans la traduction, souligne la sensation et l'émotion de Ludivine au contact de l'eau fraîche. L'utilisation de cette interjection assure l'effet d'oralité dans l'écriture, puisqu'il s'agit de la parole de la protagoniste. À cet égard, le choix de « *Dir-se-ia* » comme traduction de « On dirait » relève plutôt de la langue écrite à cause de l'emploi du pronom « se » enclavé dans la forme verbale « *diria* ». La traduction de Núbia Hanciau, de ce fragment et de quelques autres passages, nous semble donc destinée à être lue plutôt que jouée. La traductrice a d'ailleurs inclus, à l'intention du lecteur, des notes explicatives sur son travail de traduction. Il y a eu quelques représentations de *La cage* au Canada par des troupes de théâtre amateur (Reid et Grant, 2009), mais la pièce n'a jamais été portée à la scène professionnellement (Forsyth, 2009). Or, Forsyth soutient que les pièces d'Anne Hébert ont été créées pour être jouées : « the taut dialogue of her plays and their detailed directions for production on stage or radio show that *Hébert* created her pieces to be performed [*le dialogue tendu de ses pièces et leurs instructions détaillées pour la production sur scène ou à la radio montrent qu'Hébert a créé ses pièces pour être jouées*] ». (2009 : x) Toujours selon Forsyth (2009), l'intérêt pour la dramaturgie hébertienne provient surtout de chercheuses et de chercheurs en littérature, lesquels se penchent plutôt sur les thèmes et les qualités littéraires de ses pièces de théâtre que sur son potentiel de dramatisation. Ceci, « despite its marvellously subversive reworking of centuries-old theatre traditions, the rich poetry of its language, its ludic and telling revisioning of history, and the force of its social commentary [*malgré sa transformation merveilleusement subversive des traditions théâtrales séculaires, la riche poésie de sa langue, sa révision ludique et révélatrice de l'histoire, et la force de son commentaire social*] ». (Forsyth, 2009 : x)

Dans l'exemple suivant, Ludivine est sur le point d'être condamnée par un juge malhonnête, mais, malgré cela, adopte une position d'autonomie et déclare : « [J]'échapperai à mon destin, comme un petit poisson qui sort du filet par une seule maille filée, propulsée au dehors par sa seule envie de vivre. » (OCV : 401) et « [E]scaparei ao meu destino como um peixinho que sai da rede por uma única malha desfiada, projetada para fora unicamente pela vontade de viver » (TC : 105-106) Ce qui attire l'attention dans ce passage, c'est le désir de vivre de Ludivine, qui dépasse tout obstacle, y compris celui des fées noires qui la vouaient à une vie de misère. Notons que ce fragment présente l'imaginaire animal caractéristique de l'œuvre d'Hébert, à travers la comparaison « comme un petit poisson » / « como um peixinho ». Cette

image produite dans les deux langues par une figure de style fait référence au fait que, pour se libérer, la femme doit trouver les moyens qui lui sont possibles, comme en témoignent les tentatives de quelques personnages des *Fous de Bassan*.

La vivacité et l'audace de Ludivine Corriveau contrastent avec l'attitude soumise de Rosalinde, à qui les fées blanches ont prédit richesse, contrairement à la situation de Ludivine. Rosalinde vit dans une belle maison et a des domestiques. Mais, comme Ludivine, elle fait face à un mari oppresseur dont la manière d'agir et de parler illustre la société patriarcale qu'Hébert dénonce. Dans le passage qui suit, les termes « mon pouvoir et ma puissance d'homme » [*meu poder e minha potência de homem*] attirent l'attention : « JOHN CREBESSA : Je reprendrai la petite main décharnée de Rosalinde dans la mienne toute desséchée et je proclamerai à nouveau, en face des anges et des démons confondus, mon pouvoir et ma puissance d'homme. » (OCV : 362) et « Retomarei a mãozinha descarnada de Rosalinda na minha mão toda ressecada e proclamarei novamente, diante dos anjos e dos demônios indistintos, meu poder e minha potência de homem. » (TC : 38) Pour valoriser la Corriveau, personnage féminin qui, au long des siècles, a été soumis à la dépréciation et à la marginalisation dans son milieu d'origine comme dans plusieurs représentations de l'imaginaire culturel québécois, Anne Hébert décide de la représenter d'une manière complètement opposée à ce sombre héritage. Pour cette raison, elle lui confère des attributs tels que le courage et la détermination lui permettant ainsi de prendre les rênes de son destin et de définir elle-même son identité. Cette transgression est mise en évidence dans les paratextes de la traduction brésilienne, un texte de présentation signé par Zilá Bernd, une préface de Sylvie Dion et un essai critique rédigé par la traductrice. Ces paratextes mettent en relief la réécriture féministe de l'histoire de la Corriveau par Hébert, surtout l'essai de Núbia Hanciau¹⁴. Rappelons à cet égard que Hanciau est spécialiste de l'œuvre d'Anne Hébert et que sa connaissance de l'univers de cette auteure a pu influencer le renforcement des éléments féministes de l'écriture hébertienne. Ainsi, il est possible d'admettre que *A gaiola de ferro* s'inscrit dans le même horizon féministe que *La cage*. Pourtant, nous ne sommes pas face à une traduction textuelle féministe, comme le soutient von Flotow (1991) dans ses réflexions sur les stratégies de traduction caractéristiques de cette nouvelle pratique. En revanche, on peut affirmer qu'il s'agit d'une traduction orientée vers un encadrement idéologique féministe influencé par les paratextes qui explicitent et guident la lecture.

14. Hanciau est professeure retraitée de la Fondation Universidade Federal do Rio Grande où elle continue ses activités de recherche.

Pour toutes les raisons déjà mentionnées, il nous a paru pertinent d'examiner la traduction des œuvres d'Anne Hébert au Brésil, en observant plus particulièrement les passages qui peuvent être considérés porteurs (ou non) d'une vision féministe. Ce faisant, nous avons observé une progression dans le traitement des caractéristiques féministes présentes dans les traductions brésiliennes. Dans celle de *Kamouraska* par Carvalho, publiée en 1972, on trouve des atténuations de traits pouvant être considérés féministes, et ce, malgré la présence des thèmes discutés dans l'œuvre, tels que la maternité, la sexualité, le corps et la sensualité. Dans celle des *Fous de Bassan* par Harvey, publiée en 1986, on constate une attention particulière aux recours poétiques et aux traits féministes. Finalement, dans la traduction de *La cage* par Hanciau, publiée en 2003, on observe non seulement les caractéristiques féministes imprimées par Hébert, mais aussi des paratextes qui, publiés conjointement, mettent en relief ces caractéristiques. Les propositions des études descriptives de traduction (Lambert et Van Gorp, 1985) qui attirent l'attention sur de nombreux textes circulant tant dans la culture de départ que dans la culture d'arrivée à côté de l'original et de sa traduction, expliquer en partie cette progression.

Par ailleurs, s'il est vrai, comme le soutient Lefevere, que « [t]ranslators [...] do create an image of the original for their time and their readership [*les traducteurs [...] créent une image de l'original pour leur temps et leurs lecteurs*] » (Lefevere, 1995 : 7), le présent article, espérons-le, aura servi à mettre en lumière l'image que les traducteurs ont créée des textes d'Anne Hébert pour les lecteurs brésiliens. Ce qui nous semble évident, c'est qu'il ne s'agit pas d'une image fixe, mais mobile, ayant subi des changements au fil des décennies – de 1972 à 2003 – et qui peut, précisément pour cette raison, avoir été influencée tant par la formation des professionnels que par l'évolution des études de traduction et des études féministes.

Bibliographie

- ALLEN, Amy (1996), « Foucault on power : a theory for feminists », dans Susan Hekman (dir.), *Feminist Interpretations of Michel Foucault*, Philadelphie, The Pennsylvania State University Press : 265-279.
- BERMAN, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.
- BERND, Zilá, Ana M. MELLO et Eloína P. SANTOS (2015), « Vertentes atuais da literatura canadense de língua inglesa e francesa », *Letras de Hoje*, vol. 59, n° 2 : 162-167.
- BISHOP, Neil B. (1984), « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 9, n° 2 : 113-129.
- BISHOP, Neil B. (1993), *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- CHARRON, Marc (2016), « Elementos para uma cartografia da literatura quebequense traduzida no Brasil : textos, percursos, atores », dans Marta Dantas et Germana Pereira (dir.), *A tradução de obras francesas no Brasil : trajetórias, debates, deslocamentos*, Campinas-SP, Pontes Editores : 15-38.
- DREYFUS, Hubert L. et Paul RABINOW (1995), *Michel Foucault : uma trajetória filosófica : para além do estruturalismo e da hermenêutica*, trad. Vera Porto Carrero, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- DUBÉ, Cécile, Maurice ÉMOND et Christian VANDENDORPE (1978), « Anne Hébert : entrevue », *Québec Français*, n° 32 : 33-35.
- EMBAIXADA do Canadá no Brasil, *Autores canadenses com publicações em português*, 29 janvier 2009, [En ligne], http://www.canadainternational.gc.ca/brazil-bresil/cultural_relations_culturelles/publication.aspx?lang=por (consulté le 4 novembre 2016).
- FALEIROS, Álvaro (2007), « La traduction de la poésie québécoise au Brésil », dans Louis Jolicoeur (dir.), *Traduction et enjeux identitaires dans le contexte des Amériques*, Laval, Presses de l'Université Laval : 93-107.
- FELSKI, Rita (1989), *Beyond Feminist Aesthetics : Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard University Press.
- FORSYTH, Louise (2009), « Introduction », dans Anne Hébert, *Two Plays : The Cage and L'Île de la Demoiselle*, trad. Pamela Grant, Gregory Reid et Sheila Fischman, Toronto, Playwrights Canada Press : ix-xviii.
- FORTIER, Shirley (2001), « (Non) inscription du féminin dans la traduction anglaise de *Kamouraska* », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 3 : 63-76.
- FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2001), *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard.
- FOURNIER, Isabelle (2005), « Le mythe de la mère et la dénégation de la sexualité féminine dans les romans de la terre au Québec », *Québec français*, n° 137 : 47-49.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- GODARD, Barbara (2001), « La traduction : un dialogue entre féministes canadiennes et québécoises », *Athor*, XII, n° 4 : 116-127.
- HARVEY, Vera A. de (1988), « Tradução e transcrição em *Os gansos selvagens de Bassan* de Anne Hébert », *Cadernos do CEF (Círculo de Estudos Francófonos – UFF) : Le Québec vu du Brésil II*, n° 3 : 115-119.

- HÉBERT, Anne (1972), *A Máscara da Inocência*, trad. Leônidas Gontijo de Carvalho, São Paulo, Civilização Brasileira.
- HÉBERT, Anne (1986), *Os gansos selvagens de Bassan*, trad. Vera de Azambuja Harvey, Rio de Janeiro, Guanabara.
- HÉBERT, Anne (2003), *A gaiola de ferro*, trad. Núbia Hanciau, Rio Grande, Editora da FURG.
- HEKMAN, Susan (1996), *Feminist Interpretations of Michel Foucault*, Philadelphie, The Pennsylvania State University Press.
- HERMANS, Theo (1985), « Translation Studies and a new paradigm », dans Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature*, Londres, Croom Helm : 7-15.
- LAMBERT, José et Hendrik VAN GORP (1985), « On Describing Translations », dans Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature*, Londres, Croom Helm : 43-53.
- LAMY, Suzanne (1982), « Le roman de l'irresponsabilité : *Les fous de Bassan* », *Spirale*, n° 29 : 2-3.
- LEFEVERE, André (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge.
- LEFEVERE, André (1995), « Introduction : Comparative Literature and Translation », *Comparative Literature*, vol. 47, n° 1 : 1-10.
- REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir.) (2003), *Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- PÔRTO, Lílian Virgínia et Ofir Bergemann de AGUIAR, (2011), « A resistência feminina em *Les fous de Bassan* de Anne Hébert », *Línguas e Letras*, vol. 12 : 1-19.
- PÔRTO, Lílian Virgínia (2012), « Traços feministas em traduções brasileiras de obras de Anne Hébert », thèse de doctorat, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brésil.
- PÔRTO, Lílian Virgínia et Ofir Bergemann de AGUIAR (2014), « *Kamouraska*, de Anne Hébert, em tradução brasileira : o tema da maternidade », *Interfaces Brasil/Canadá*, vol. 14, n° 18 : 231-251.
- REID, Gregory J. et Pamela GRANT (2009), « Preface », dans Anne Hébert, *Two Plays : The Cage and L'Île de la Demoiselle*, trad. Pamela Grant, Gregory Reid et Sheila Fischman, Toronto, Playwrights Canada Press : iii-vii.
- SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota bene.
- SANTOS, Eloína. P. (1995), « O outro somos nós », dans Zilá Bernd et Maria do Carmo Campos (dir.), *Literatura e americanidade*, Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS : 125-136.
- SIMON, Sherry (1994), *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- VON FLOTOW, Luise (1991), « Feminist Translation : Contexts, Practices and Theories », *TTR*, vol. 4, n° 2 : 69-84.
- VON FLOTOW, Luise (1997), *Translation and Gender : Translating in the Era of Feminism*, Ottawa, University of Ottawa Press.
- WATTEYNE, Nathalie [et al.], (2008), *Anne Hébert : chronologie et bibliographie des livres, parties de livres, articles et autres travaux consacrés à son œuvre*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire ».

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Anne Hébert au Japon : *Les chambres de bois* et *Kamouraska*

Auteur(s): Nao Sasaki, Université Meiji, Japon

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 106 - 115

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12387>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12387>

Anne Hébert au Japon : *Les chambres de bois* et *Kamouraska*

NAO SASAKI

UNIVERSITÉ MEIJI, JAPON

Résumé : Ce n'est qu'à partir des années 1990 que les chercheurs japonais commencent à s'intéresser à l'œuvre d'Anne Hébert. Avec *Les chambres de bois*, ils étudient le contexte social autour de la Révolution tranquille. Et bien que *Kamouraska* (la seule œuvre d'Anne Hébert publiée en japonais) ait été traduite dès 1976, aucune critique sur ce texte n'a paru avant 2009. L'auteure de cet article compare ainsi les études québécoises et les études japonaises sur *Les chambres de bois*. Elle tente ensuite d'identifier les raisons qui pourraient expliquer le long silence entre la traduction de *Kamouraska* et la première étude qui lui a été consacrée.

Mots-clés : Réception critique, Traduction, Anne Hébert, *Les chambres de bois*, *Kamouraska*.

Depuis la première étude sur l'œuvre d'Anne Hébert publiée au Japon dans les années 1990, une dizaine d'articles ont été entièrement ou partiellement consacrés à cette auteure. Les chercheurs japonais se sont le plus souvent intéressés au personnage culturellement dépossédé dans le contexte social de la Révolution tranquille (« Le torrent » et *Les chambres de bois*) ou à l'onirisme poétique (*Les fous de Bassan*). Anne Hébert est ainsi perçue, d'une part, comme une auteure importante dans la période de transition sociale et littéraire au Québec, et, d'autre part, comme une grande écrivaine de l'onirisme. Si le choix de « l'œuvre majeure » d'Anne Hébert se déduisait par le nombre de critiques que les Japonais lui ont consacrées, ce serait *Les chambres de bois* qui remporterait la palme (Sanada, 1993; Obata, 1997; Yamade, 1999). Pourtant, *Kamouraska* est le seul roman à avoir été traduit en japonais, par Yukiko Asabuki en 1976, et aucune étude n'a paru sur ce texte avant 2009 (Ogura, 2009). D'où vient ce décalage entre la traduction et la critique ? Et quelles sont les perspectives d'avenir des études sur Anne Hébert au Japon ?

Pour répondre à ces questions, nous comparerons d'abord les études québécoises et les études japonaises sur *Les chambres de bois*. Ensuite, nous chercherons les raisons qui pourraient expliquer le long silence entre la traduction de *Kamouraska* et la première étude qui lui a été consacrée. Nous nous intéresserons tout particulièrement au titre japonais (*Kao no ue no kiri no aji*), à la postface de la traductrice, ainsi qu'au problème de la traduction en japonais de l'œuvre d'Anne Hébert.

Un roman charnière : *Les chambres de bois* au Japon

Rappelons brièvement les études québécoises sur *Les chambres de bois*. Les chercheurs au Québec s'intéressent principalement à l'univers poétique et au style de ce roman, en le comparant notamment à celui des recueils de poèmes *Le Tombeau des rois* et *Mystère de la parole*. Si André Brochu appelle *Les chambres de bois* un « roman-poème » (Brochu, 2000 : 71), c'est parce que les thèmes contenus dans le roman, l'enfermement et la libération, auparavant exprimés sous forme de poèmes, sont mis en récit par un remarquable travail d'écriture. De plus, on observe que, par le passage d'une écriture de l'enfermement à une écriture des sensations, « [l]a poésie est portée par la ferveur des commencements, en parfaite résonance avec le renouveau littéraire symbolisé par l'année 1960 » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2010 : 314). Au Québec où l'on sait que l'auteure des *Chambres de bois* est d'abord une poète, il était naturel de se pencher sur la forme du roman plutôt que sur les thèmes qu'il développe. Mais au Japon la tendance paraît inversée.

Pour discuter du cas japonais, il est important de rappeler que les études québécoises elles-mêmes y sont encore récentes. Yoshikazu Obata, pionnier des études québécoises au Japon, expliquait, dans sa préface à *Littérature québécoise : l'évolution de la littérature canadienne-française*, publié en 2003, l'objectif qu'il a poursuivi :

Dans le présent ouvrage, nous étudierons tout particulièrement les romans qui couvrent la période du début du 20^e siècle à la Révolution tranquille des années 1960, afin d'aborder la question de savoir comment la littérature canadienne-française, dont la grande préoccupation était de survivre, se transforma en littérature québécoise qui vise une identité originelle. [...] [L]a littérature, l'histoire et la société au Québec sont encore peu connues chez nous [...]. Sans connaître la culture du Québec, il ne sera pas facile de comprendre sa littérature, mais, à travers la littérature du Québec, il sera possible de mieux comprendre sa culture (Obata, 2003 : i, nous soulignons¹).

« Faire connaître le Québec à travers sa littérature », c'est « un horizon d'attente » à établir au Japon, pour reprendre l'expression de Hans Robert Jauss. « La littérature y étant conçue comme un point nodal dans des relations qui tiennent l'histoire et la structure d'une société » (Ishii, 2000 : 190), Anne Hébert est l'une des écrivains qui représentent la littérature, ainsi que l'histoire et la société du Québec, comme Louis Hémon, Gabrielle Roy, Robert Charbonneau, etc. Attirés par les aspects sociologiques de ces écrits, les chercheurs japonais remarquent que les romans québécois mettent presque toujours en forme une quête identitaire, une rupture avec la tradition et même une révolte. Ces styles nouveaux qui apportent un regard original sur l'identité et la tradition passionnent les chercheurs japonais. « [L]e caractère révolutionnaire de l'art » de la littérature québécoise à l'époque, pour reprendre ici encore les mots de Jauss, permettra « [aux hommes de s'ouvrir] à une perception nouvelle du monde, à l'anticipation d'une réalité nouvelle » (Jauss, 1978 : 41-42).

Alors que la nouvelle « Le torrent » est associée à l'époque de « la Grande Noirceur », *Les chambres de bois* illustre, selon Obata, l'époque de la pré-Révolution tranquille, à travers notamment le développement des thèmes de l'enfermement et de la libération. Autrement dit, ce roman traduirait deux aspects du Québec, le Québec traditionnel et le Québec moderne. De là vient qu'Obata appelle *Les chambres de bois* un « roman charnière » (Obata, 2003 : 204), dans lequel « une femme cherche son propre accomplissement » (Obata, 2003 : 203). Possédant un ancrage socioculturel, le personnage de Catherine ne ressemble plus à celui de Claudine du « Torrent » ni à celui de Maria dans *Maria Chapdelaine*, ni non plus à celui de Florentine dans *Bonheur d'occasion* : il laisse en ce sens présager une prise de conscience moderne appelée

1. Nous traduisons tous les extraits en langue originale japonaise.

à se développer.

Le lien entre les thèmes du roman et l'idée de la pré-Révolution tranquille est développé également du point de vue féministe par Yuko Yamade. Selon elle, « le roman *Les chambres de bois* est un des ouvrages qui montrent les révoltes contre la figure traditionnelle de la femme québécoise » (Yamade, 2009 : 4) d'avant la Révolution tranquille, donc d'avant la modernité. Ce roman aborde non seulement le processus de libération incarné par le personnage de Catherine, comme le signale Keiko Sanada (1993), mais aussi le processus de rupture avec la tradition d'oppression des femmes. Plus concrètement, à partir des années 1960, les discours féministes au Québec reprendront ces idées en faisant de Catherine la figure d'une femme qui se libère.

En somme, les critiques québécois se concentrent sur la forme et le style particuliers du roman, alors que les Japonais s'intéressent aux thèmes dans une perspective sociologique. Pour cette raison, *Les chambres de bois* occupe une place très importante chez les critiques japonais. Nous observons toutefois des convergences de points de vue entre les chercheurs québécois et japonais. Le concept-clé dans les études sur *Les chambres de bois* serait la représentation d'une charnière, une transition de la tradition vers la modernité : au Québec pour son style (sa forme) et au Japon, sa thématique. *Les chambres de bois* se présente ainsi comme un roman marquant l'avènement de la littérature québécoise moderne².

La traduction de *Kamouraska* au Japon

Si *Les chambres de bois* semble être devenu pour ainsi dire une œuvre classique aux yeux des critiques japonais, il a fallu plusieurs années avant que des études se penchent sur d'autres romans hébertiens. *Kamouraska*, auquel un premier article est consacré en 2009³, prend peu à peu plus d'importance chez nous. Cette première étude range *Kamouraska* dans la catégorie des romans psychologiques et modernes, au sein de la littérature québécoise. Anne Hébert y présente un univers psychologique, à savoir « les thèmes de l'oppression mentale, du dilemme intérieur et de l'aspiration à la liberté » (Ogura, 2009 : 188). D'après Kazuko Ogura, ces thèmes

2. Anne Hébert avait précisé en entrevue que « *Les chambres de bois* se passent en France et non au Canada comme plusieurs le pensent » (Gosselin, 2000 : 6). Il est ainsi intéressant de noter, comme point commun entre les chercheurs québécois et japonais sur ce roman, que, pour la plupart d'entre eux, l'histoire se déroule au Québec, et cela n'est presque jamais remis en question.

3. C'est une période marquante pour les études québécoises au Japon. En octobre 2008, l'Association japonaise des études québécoises est fondée. Le nombre d'études consacrées à cette littérature est depuis lors beaucoup plus considérable.

sont partagés, mais abordés de manière différente par Gabrielle Roy et Anne Hébert, deux auteures souvent mises sur le même plan et parfois comparées⁴. Nous nous intéresserons maintenant au rayonnement de *Kamouraska* au Japon.

Si, en 2003, la littérature québécoise est encore très peu connue au Japon, nous pouvons facilement imaginer qu'en 1976, quand paraît la traduction de *Kamouraska*, le public, incluant les chercheurs universitaires, n'était sans doute pas prêt à contextualiser cette œuvre. À cette époque, il est souvent arrivé que la littérature québécoise importée au Japon passe par la France. Tout comme le traducteur de *Maria Chapdelaine* (Yamauchi, 1956⁵), la traductrice de *Kamouraska*, Yukiko Asabuki, traduisait des romans français⁶. Faute d'étude ou d'article consacré à cette traduction, nous ne pouvons qu'imaginer, à partir de la postface, qu'Asabuki a été amenée à traduire ce roman à la suite de la réception de *Kamouraska* en France. À l'époque, le Japon connaissait en effet un essor dans le champ de la traduction de la « grande » littérature française : Sartre, Robbe-Grillet, Sagan, Duras, etc. Dans cette optique, on peut affirmer que la traduction de *Kamouraska* était en quelque sorte un petit « extra », une curiosité en somme.

Étudions maintenant le titre japonais « Kao no ue no kiri no aji ». Littéralement, cela signifie « le goût du brouillard sur le visage ». Cela fait paraître l'héroïne comme psychologiquement isolée et mentalement invisible. Certes, le titre japonais illustre bien l'aspect onirique du livre et son univers imaginaire complexe créés par divers niveaux de narration et de temps. Mais ce n'était peut-être pas le meilleur choix pour le public japonais qui s'est plus souvent intéressé à la dimension sociologique des romans d'Anne Hébert qu'à leur tonalité poétique. D'autre part, ce titre ne rend pas compte des autres thèmes présents dans l'histoire. La traductrice en fait la remarque dans une postface :

4. Les œuvres de Gabrielle Roy principalement étudiées au Japon sont *Bonheur d'occasion* et *La détesse et l'enchantement*.

5. La première traduction japonaise de *Maria Chapdelaine* par Hakusui-sha a paru en 1946. Dans la postface à l'édition de 1956, le traducteur commence sa présentation du roman par la phrase suivante : « "Maria Chapdelaine"! De par toute la France, il n'y a certainement personne qui ne connaisse pas ce nom » (Yamauchi, 1956 : 205).

6. Yukiko Asabuki a traduit quelques œuvres de Françoise Sagan. Sa mère est aussi traductrice du français et son père est professeur de littérature française.

Le titre avait une sonorité étrange à mes oreilles lorsque j'ai eu le roman entre les mains pour la première fois. Car les noms de lieu au Canada sont la plupart du temps anglais ou français, et d'ailleurs, d'autres lieux dans *Kamouraska* portent un nom français. *Mais on découvre que ce nom inhabituel, Kamouraska, est un point central de l'histoire, au fur et à mesure de la lecture. L'endroit où l'affaire principale se déroule porte ce nom singulier, et cela m'a donné une impression étrange. [...] [C]'est un nom qui possède une tonalité sèche, solide et aiguë. [...] Le titre a une connotation d'amour brisé, détruit.* (Asabuki, 1976 : 265, nous soulignons)

Ici nous voyons bien que le mot « Kamouraska » a grandement influencé la lecture d'Asabuki, et nous nous demandons pourquoi elle n'a pas privilégié le titre original. Mais, malgré ce qu'elle en dit dans sa postface, le titre japonais ne nous renvoie-t-il pas à un amour voilé et ne nous fait-il pas anticiper un roman à l'eau de rose ? De plus, le lecteur ne peut comprendre, à partir du titre, de quoi il s'agit ni où l'action se passe, comme si son premier contact devait demeurer flou et dans le brouillard⁷.

De fait, la traduction japonaise gomme parfois les aspects provocants ou gênants du livre. Plus précisément, il y a, nous semble-t-il, moins de rythmes créés par le texte. Prenons un exemple pour illustrer ce point : le verbe à l'infinitif. On sait que le verbe à l'infinitif joue dans *Kamouraska* un rôle important, comme l'a montré Marie-Hélène Lemieux. L'usage de l'infinitif manifeste, selon Lemieux, trois conceptions stratégiques, notamment par rapport au temps : il « exprime [...] une action ou [...] un état, sans indication de personne ni de temps » (Lemieux, 2003 : 103); il rend « [le] sentiment d'aliénation » de l'héroïne et « demeure également impersonnel », dissocié de l'histoire (Lemieux, 2003 : 110); et il formule « le temps de l'inaction ou encore de l'impossibilité d'agir sur le réel » (Lemieux, 2003 : 111). La temporalité dans le texte est donc complexe, non seulement à cause de l'utilisation des temps à plusieurs niveaux, mais aussi de par la forme du verbe. Étant formulée à l'infinitif à plusieurs endroits, l'action décrite perd une part de sa temporalité.

Cependant, cela n'est pas simple en japonais, car le sujet est généralement réduit au minimum. Il arrive donc parfois que la distinction entre infinitif et indicatif se perde. Donnons ici quelques exemples :

Veiller mon mari. Le suivre pas à pas, le plus longtemps possible. [...] Devenir veuve à nouveau. Vous cherchiez en vain. (OCII, 2013 : 267; Asabuki, 1976 : 97, nous soulignons)

7. On peut tenter de défendre le choix du titre japonais qui, par l'insertion à deux reprises du son « k », conserve une certaine tonalité analogue à celle du titre original. Mais pour le lecteur japonais qui découvre le livre, c'est la signification du titre qui importe plus que le jeu des allitérations. Le choc vécu par Asabuki devant l'étrangeté du titre *Kamouraska* n'est pas rendu ici.

Je frappe dans mes mains. (Je ne sais quelle réserve de force, quel sursaut d'énergie.) *Chasser* les fantômes. *Dissiper* l'effroi. *Organiser* le songe. *Conserver* un certain équilibre. (OCII : 269; Asabuki, 1976 : 100, nous soulignons)

Ainsi, « [v]eiller mon mari » et « je veille mon mari », « [l]e suivre pas à pas » et « je le suis pas à pas », « [d]evenir veuve à nouveau » et « je deviens veuve à nouveau », « [c]hasser les fantômes » et « je chasse les fantômes », « [d]issiper l'effroi » et « je dissipe l'effroi », « [o]rganiser le songe » et « j'organise le songe » ou « [c]onserver un certain équilibre » et « je conserve un certain équilibre » peuvent se dire de la même façon en japonais. Cela est d'autant plus problématique quand les deux formes, le verbe conjugué et l'infinitif, sont combinés dans le même paragraphe.

Toutefois, Asabuki tente de rendre compte de la présence du verbe à l'infinitif et du verbe conjugué dans sa traduction. Certaines phrases infinitives sont ainsi présentées avec le suffixe qui forme le participe présent pour exprimer l'action, et un tel usage des temps de verbes rend plus ou moins les dimensions temporelles et les sujets. Cela demeure tout de même trop fragmentaire pour créer le ton vif, explosif, voire déchirant, du personnage d'Elisabeth. Une certaine confusion est donc entretenue dans le texte japonais.

Nous pourrions également examiner un autre aspect rendu par l'infinitif, soit l'infériorité du personnage d'Elisabeth. Si *Kamouraska* expose « le désastre de la vie d'une femme » (OCII : 31), les divers éléments (les narrations, la structure ou le style caractéristique du roman) sont là pour laisser voir la conscience d'Elisabeth ébranlée et entendre ses cris intérieurs⁸. Et le verbe à l'infinitif n'échappe pas à un tel enjeu. Cette écriture plus saccadée permet de manifester l'obsession et le trouble mental du personnage : son « sentiment d'aliénation » et son « impossibilité d'agir sur le réel », comme le signalait Lemieux (2003 : 110 et 111). Donc, si l'insertion du verbe à l'infinitif dans ce texte contribue à rendre, comme les autres techniques, la voix d'une femme déchirée et troublée, il faudrait retrouver cette voix en japonais, afin de clarifier les différents niveaux de narration et de temps, de même que le texte dans son ensemble. Même si l'infinitif ne peut pas toujours être fidèlement traduit dans le texte japonais, il serait possible de reproduire le rythme essentiel de *Kamouraska* en travaillant davantage les techniques sur lesquelles Anne Hébert mise dans sa création.

8. Nous avons montré dans « Une étude des expressions dans *Kamouraska* d'Anne Hébert : le statut social du personnage et l'expression de conviction » que le hurlement d'une femme est un des effets importants au terme de la lecture de *Kamouraska* (Sasaki, 2015).

En conclusion, nous avons vu que *Les chambres de bois*, qui éclaire un Québec traditionnel en train de se moderniser, occupe une place considérable dans la critique littéraire japonaise. Bien que la mise en contexte du style des *Chambres de bois* au Japon ne soit pas la même que celle présentée au Québec, il n'en reste pas moins un roman charnière de la littérature québécoise tant pour les Québécois que pour les Japonais. Nous avons également proposé quelques éléments d'explication de la place moins grande occupée au Japon par *Kamouraska*, et ce, malgré une traduction réalisée en 1976. L'année de la publication, le choix du titre en japonais et le style de la traduction, qui trahit parfois celui de l'original, n'ont malheureusement pas su susciter l'intérêt des Japonais. D'après l'éditeur, le tirage du livre fut très limité et le roman ne fut jamais réimprimé. En outre, à cause de la confusion entre verbe à l'infinitif et verbe conjugué dans la traduction japonaise, le texte ne peut pas changer de rythme selon le sujet, le verbe et le temps; le ton demeure ainsi lisse, trop lisse même pour pouvoir séduire le lecteur japonais. Mais ce problème ne serait pas aussi marqué si la traduction réussissait à faire entendre davantage la vivacité des voix. Ce serait là une question à explorer dans une éventuelle retraduction de ce roman d'Anne Hébert.

Or, quel est l'avenir des études japonaises sur Anne Hébert ? Premièrement, de toute évidence, celles-ci ont à peine commencé au Japon, et c'est un champ à découvrir et à approfondir. Nous ignorons cependant si cela contribuera à faire en sorte qu'Anne Hébert soit davantage lue par les Japonais. Deuxièmement, si *Les chambres de bois* est important pour les chercheurs, sans doute serait-il temps de le traduire, afin que le public japonais puisse connaître la culture et la société québécoises, malgré le fait que l'histoire se déroule en France. Enfin, nous avons évoqué à propos de *Kamouraska* que le style d'Anne Hébert est parfois difficile à rendre en japonais. Ces remarques nous montrent qu'il y a beaucoup de place pour des études plus poussées sur certaines expressions propres aux textes hébertiens, de même que sur le style de l'auteure, études qui seraient utiles pour la traduction et qui contribueraient à relancer la critique.

Bibliographie

- ASABUKI, Yukiko (1976), « Postface », *Kao no ue no kiri no aji*, traduction de *Kamouraska* par Yukiko Asabuki, Tokyo, Kodan-sha.
- Brochu, André (2000), *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2010), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- GOSSELIN, Michel (2000), « Entrevue avec Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 2 : 5-11.
- ISHII, Yojiro (2000), *L'évolution de la critique française de Sainte-Beuve à Bourdieu*, Tokyo, University of Tokyo Press (en japonais).
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, trad. de Claude Maillard, Paris, Gallimard.
- LEMIEUX, Marie-Hélène (2003), « Pour une sociocritique du roman *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 28, n° 3 : 95-113.
- OBATA, Yozhikazu (1997), « Une étude sur la littérature québécoise : ses romans et sa société de la crise économique à la Révolution tranquille », *The Journal of Humanities*, vol. 43 : 109-125 (en japonais).
- OBATA, Yozhikazu (2003), *Littérature québécoise : l'évolution de la littérature canadienne-française*, Tokyo, Ochanomizu-shobo (en japonais).
- OGURA, Kazuko (2009), « French Plurality in Québécois Literature : an Introduction », *Journal of the College of Intercultural Communication : Language, Culture, and Communication*, vol. 1 : 181-192 (en japonais).
- SANADA, Keiko (1993), « La claustration dans *Gibier d'élevage* de Kenzaburo Oe et dans *Les chambres de bois* d'Anne Hébert », *Language and Culture Studies*, vol. 4, n° 4 : 89-102 (en japonais).
- SASAKI, Nao (2015), « Une étude des expressions dans *Kamouraska* d'Anne Hébert : le statut social du personnage et l'expression de conviction », *Études de langue et de littérature françaises*, vol. 107 : 171-186 (en japonais).
- YAMADE, Yuko (1999), « Image of the new in women's writing in Quebec : Feminist approaches to novels of Anne Hébert and Marie-Claire Blais », *Study of Canadian Literature*, n° 7 : 21-33 (en japonais).
- YAMADE, Yuko (2009), *Littérature québécoise au féminin : femme, écriture, ethnicité*, Tokyo, Sairyu-sha (en japonais).

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Traduire Anne Hébert en Roumanie

Auteur(s): Voichița-Maria Sasu, Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca (Roumanie)

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 116 - 126

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12388>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12388>

Traduire Anne Hébert en Roumanie

VOICHIȚA-MARIA SASU

UNIVERSITÉ BABEȘ-BOLYAI DE CLUJ-NAPOCA (ROUMANIE)

Résumé : L'article passe en revue, après quelques détails théoriques nécessaires pour souligner l'importance, le besoin et les points essentiels (sens, contexte, langue, style), des traductions en roumain d'œuvres (poèmes, romans, nouvelles) d'Anne Hébert, à savoir quelques poèmes du *Tombeau des rois* et des *Songes en équilibre*, le recueil de nouvelles *Le torrent* et les romans *Kamouraska*, *Les chambres de bois*, *Héloïse*, *Le Premier Jardin* et *Les enfants du Sabbat*.

Mots-clés : Anne Hébert, Compensation, Fidélité, Réception, Traduction fidèle.

C'est la vieille idée des traducteurs gréco-latins, que pour traduire le sens, il ne suffit pas de connaître les mots, mais qu'il faut aussi connaître les choses dont parle le texte; la vieille idée d'Étienne Dolet, qui réclamait du traducteur non seulement la connaissance de la langue étrangère, mais celle du « sens et matière » de l'ouvrage à traduire. (Mounin, 1963 : 234)

En traduisant un auteur, quel qu'il soit et quelle que soit sa langue d'écriture, il est absolument nécessaire de bien connaître, outre la langue étrangère et la langue dans laquelle on traduit, les conditions sociales, politiques, ethnographiques dont cette langue est l'expression. Les difficultés de la traduction ne sont pas seulement celles de la stylistique ou de la poétique, la fidélité se mesurant à l'aune de la marge d'infidélité, d'intraduisible parfois. Pour ce qui est de la prose, les événements doivent se dérouler dans leur moment dialectique (Călinescu, 1961 : 1-2), sans aucune mise à jour, sans mélanger, dans le vocabulaire, des expressions courantes avec des mots de la langue populaire.

Les traductions sont très différentes : fidèles ou libres, rétrospectives ou prospectives, réceptives ou adaptatives (Kohn, 1983 : 6-18). Processus de « permanente et polyvalente compensation », la traduction permet de remplacer les valeurs perdues par d'autres et peut rendre le texte uniforme, profond, mais non pas autre. Dans la traduction se réunissent trois aspects importants : la langue, le contexte culturel et le style individuel, tendant à mettre un signe d'égalité (du point de vue communicatif et pragmatique) entre deux messages. La *traduisibilité* du sens général des messages et la compensation des valeurs stylistiques en sont donc les principes fondamentaux (Kohn, 1983 : 105-258). Et cette traduisibilité réside également dans les rapprochements possibles dans la vie historique des peuples qui donnent lieu à cet échange littéraire (Zarifopol, 1971 : 500-504).

Selon George Steiner, le traducteur doit « reconnaître tous les recoins du cadre temporel et géographique du texte, distinguer toutes les amarres qui rattachent les créations poétiques les plus personnelles au fonds commun de langue. Une familiarité de chaque instant avec l'auteur, cette espèce de cohabitation inquiète qui exige qu'on ait lu son œuvre entière, le meilleur comme le moins bon, les écrits de jeunesse et les ouvrages posthumes, favorise en toutes circonstances la compréhension » (Steiner, 1978 : 35-36). De plus, le traducteur « enrichit sa langue en laissant la langue-source s'y insinuer et la modifier. Mais il fait bien plus : il étire son propre parler en direction de l'absolu secret de la signification » (Steiner, 1978 : 72).

La poésie

Il y a trois anthologies de poésie québécoise traduites en roumain, mais la plus récente, colligée par Louise Blouin et Bernard Pozier, traduite par Irina Petraş, sous le titre *Poeţi din Québec / Poètes québécois* et parue à Bucarest en 1997, ne contient aucun poème d'Anne Hébert.

Il faut toutefois préciser que, dès 1974, une page de la revue *Argeş* donne des traductions d'Alexandru Andriţoiu : « Poeţi canadieni contemporani : Alain Grandbois, Anne Hébert » (Poètes canadiens contemporains : Alain Grandbois, Anne Hébert). On donne quatre poèmes d'Anne Hébert : « Cu alba-ţi rochie » (« Sainte Vierge Marie »), tiré de *Songes en équilibre*, de même que « Mîinile noastre în grădină » (« Nos mains au jardin »), « A fost negreşit cineva » (« Il y a certainement quelqu'un ») et « Vocea păsării » (« La voix de l'oiseau ») du recueil *Le tombeau des rois* (1974 : 16).

Deux ans plus tard, Andriţoiu fait paraître, à Bucarest, *Antologie de poezie canadiană de limbă franceză* [*Anthologie de poésie canadienne de langue française*], colligée, traduite et préfacée en collaboration avec Ursula Şchiopu. À la rubrique « Solitudinea şi căile poeziei moderne » (La solitude et les voies de la poésie moderne), sont présentées en traduction roumaine les poèmes « Oglinda » (« Le Miroir »), « Marină » (« Marine ») et « Muzică » (« Musique »), des *Songes en équilibre*, « În chip festiv » (« En guise de fête »), « Mormântul regilor » (« Le tombeau des rois »), « Glasul păsării » (« La voix de l'oiseau »), « Camera închisă » (« La chambre fermée »), « Este desigur unul » (« Il y a certainement quelqu'un »), « Mâinile noastre în grădină » (« Nos mains au jardin »), tirés du *Tombeau des rois*, de même que « Balada copilului ce va muri » (« Ballade d'un enfant qui va mourir »), poème qui avait paru en revue en 1944 et avait été repris en 1969 dans le livre de René Lacôte. Les titres roumains de deux de ces poèmes sont différents (« La voix de l'oiseau » et « Il y a certainement quelqu'un ») : les traductions ne sont pas différentes.

L'anthologie *Steaua marilor lacuri. 45 poeţi canadieni de limbă franceză* [*L'Étoile des Grands Lacs. 45 poètes canadiens de langue française*], publiée en 1981 sous la direction de Virgil Teodorescu et de Petronela Negoşanu, qui assument également la traduction, la préface et les notes, nous donne quatre poèmes d'Anne Hébert : « Muzică » (« Musique ») et « Cele două mâini » (« Les deux mains ») des *Songes en équilibre*, « Viaţă de castel » (« Vie de château ») du *Tombeau des rois*, ainsi que « Sunt pământul şi apa » (« Je suis la terre et l'eau ») de *Mystère de la parole*.

La lecture de quelques-unes des traductions en roumain de ces deux anthologies nous permet de constater que ce sont de bonnes traductions en général, mais que, parfois, le souci de compensation permet des écarts de sens. Ainsi, dans « Viață de castel », « l'enchantement pervers » devient « ciudatul farmec » (*ciudat* = étrange, bizarre) et « Toujours quelque mort y habite sous le tain » devient « Zace sub poleiala lor un mort » (*poleială* = dorure). Le segment de vers indiqué ci-après en italiques, « S'ajuste à toi, *mince et nu* », est omis : « Și te cuprinde » (*a cuprinde* = prendre possession, envelopper).

Un écart sémantique inexplicable qui peut rendre la compréhension assez difficile, c'est la confusion, dans la traduction du poème « Le tombeau des rois », entre « faucon aveugle » et « fulg orbit » (*fulg* = flocon de neige). La suite – « oiseau pris à mes doigts / Lampe gonflée de vin et de sang » : « îmi ia din mâna umflată » – rend l'apparition du mot « oiseau » (*pasăre*) au moins curieuse; le lecteur ne saisit pas la métaphore oiseau = lampe gonflée de vin et de sang. Dans le même poème nous apparaît évidente la nécessité de connaître des détails de la vie de tous les jours dans le passé pour ne pas traduire « les lits clos » par « paturi ferecate » (*ferecat* – cadenasé, ferré). D'autre part, l'éloignement du texte source ne permet plus de comprendre l'image créée : « L'auteur du songe / Presse le fil, / *Et viennent les pas nus* / un à un... » / « Făptuitorul visului / Grăbește firul / Și iată vin *cu pașii goi*, / Cu câte unul » (*cu* = avec; les pas nus viennent, on ne précise pas à qui ils appartiennent). Toujours dans « Le tombeau des rois », « les gisants » deviennent des morts, « l'ombre de l'amour » devient « umbra morții » (l'ombre de la mort), « les sept grands pharaons d'ébène » sont « șapte brațe de abanos » (*brațe* = bras). Que dire de la traduction de « D'où vient donc que cet oiseau *frémit* » / « De unde *pasărea fremătătoare* » (au lieu de « pourquoi » – de ce *freamătă pasărea* –, on n'a pas saisi le sens de l'expression « d'où vient...que », considérant qu'il y a un endroit d'où vient l'oiseau).

Dans « Sunt pământul și apa » (« Je suis la terre et l'eau »), l'expression « à *même* / tes mains ouvertes » devient *ca și...* (comme), une comparaison à la place de *direct din, chiar din*, tandis que « le cœur obscur de la terre » devient « *culcatul* obscur al pământului » (*culcatul* = le coucher). Il y aurait, hélas, d'autres exemples, mais l'important c'est que les traductions, même quand elles suggèrent un univers quelque peu différent, compensé, transmettent le message d'Anne Hébert à un public qui apprend à aimer ce message et son style, malgré le fait que l'erreur « faucon / flocon » dans « Le tombeau des rois » détruisent complètement la symbolique du poème.

Les romans et nouvelles

Quelques romans et nouvelles d'Anne Hébert ont été traduits en roumain. J'ai moi-même traduit *Les chambres de bois* (*Încăperile cu lambriuri*) et *Le torrent* (*Torentul*), ouvrage que j'ai préfacé et qui a paru à Bucarest en 1992. Le volume comprend, outre le roman, six nouvelles du recueil *Le torrent* : « Torentul » (« Le torrent »), « Rochia corai » (« La robe corail »), « Primăvara Catherinei » (« Le printemps de Catherine »), « Casa de pe esplanadă » (« La maison de l'Esplanade »), « O nuntă mare » (« Un grand mariage »), « Moartea Stellei » (« La mort de Stella »). J'ai également fait paraître des fragments de la nouvelle « Îngerul lui Dominique » (« L'ange de Dominique ») du même recueil dans la revue *Tribuna* (18, 6-12 mai 1993 : 12).

J'ai traduit deux autres romans d'Anne Hébert. Ma traduction du roman *Héloïse* a paru en 1992, et celle du *Premier Jardin* (*Prima grădină*), l'année suivante.

Le roman *Les enfants du Sabbat* (*Copiii Sabatului*), dans la traduction d'Elena Bulai avec une préface de Neil B. Bishop, paraît à Bucarest en 2001.

Quant à *Kamouraska*, le roman a donné lieu à deux traductions. La première, en 1986, est faite d'après le texte anglais par Lucia Gogan, avec une préface d'Irina Bădescu. Elle est rééditée en 1994 chez un autre éditeur. Puis, une nouvelle traduction est faite en 2008, d'après la version originale française de 1970, par Marie-Jeanne Vasileoiu, avec une préface de Cătălin Sturza.

La comparaison d'un fragment du roman (original / première traduction / dernière traduction) nous a semblé intéressante pour montrer, s'il y en a, les différences, moins de sens qui est conservé, mais de style. Voici donc cet extrait, suivi des traductions :

Ce n'est pas tant la netteté des choses en soi qui me bouleverse. Mais je suis forcée (dans tout mon être) à l'attention la plus *stricte*. *Rien ne doit plus m'échapper*. La vraie vie qui est sous le passé. Des fines piqûres d'insectes apparaissent dans le bois du lit, *vermoulu*. La chambre tout entière est rongée. Elle tient debout par miracle et s'est déjà écroulée. A été remise sur pied, exprès pour cet instant aveuglant. Tant de *précision*...

Il faudrait empêcher le silence de durer. Sans quoi il n'y aura plus une *parcelle de vie* ici qui ne soit contaminée. *Qui* n'atteigne sa lourdeur muette, *définitive*.

Je me tourne vers la personne insolente, immobile, devant moi, qui me regarde. Un drôle de sourire, figé sur ses dents tachées par le tabac.

— Parle, Aurélie. Dis quelque chose. N'importe quoi. Mais parle.

Aurélie hausse le ton. Elle force sa voix, comme si elle récitait un rôle. Fait semblant de s'adresser à quelqu'un qui se trouverait derrière la cloison.

— Madame ! Mon Dou Madame ! Ce poinçon tout bleu, là, sur votre bras ! (OCII, 2013 : 275; nous soulignons)

Nu atât exactitatea însăși a lucrurilor mă zăpăcește acum. Adevărul e că sunt forțată cu toată ființa mea să fiu foarte atentă. Nimic, nimic nu trebuie să-mi scape. Viața adevărată ascunsă în trecut. Iată, împunsături mici peste tot în lemnăria patului. Rozături de insecte în lemnul mâncat de carii. Totul în cameră a fost ros. Lucrurile mai stau în picioare printr-un fel de minune. Dar s-au fărâmițat. Sunt reconstituite doar pentru această clipă orbitoare. Totul atât de precis, atât de clar...

Această nemișcare nu trebuie să dăinuie. Altfel își va răspândi putreziciunea în fiecare fragment de viață din jurul meu. Cuprinde-le pe toate într-o tăcere finală, măreață și apăsătoare.

Mă întorc către persoana impertinentă care stă acolo, în fața mea, nemișcată, urmărindu-mă cu privirea. Un zâmbet straniu i-a înghețat pe buze descoperindu-i dinții, pătați de tutun.

- Vorbește-mi, Aurélie. Spune ceva. Orice. Numai vorbește...

Aurélie își ridică glasul, îl forțează puțin ca și cum ar juca un rol. Se preface că vorbește cuiva care se ascunde în spatele peretelui.

- A, *Madame*! Dumnezeule Atotputernic! Priviți acest semn pe brațul dumneavoastră, e negru și albastru! (Hébert, 1994 : 129-130)

Ceea ce mă tulbură mai profund nu este chiar limpezimea lucrurilor în sine. Sunt însă constrânsă (în toată ființa mea) să fiu extrem de atentă. Nimic nu trebuie să-mi scape. Adevărata viață, care stă ascunsă sub trecut. În lemnul mâncat de cari al patului se văd înțepăturile fine ale insectelor. Întreaga cameră este roasă. E un miracol că stă în picioare; se prăbușise deja. A fost aranjată din nou cum a fost, anume pentru această clipă. Atâta precizie... Tăcerea ar trebui împiedicată să dureze. Altfel, aici n-o să mai rămână nici o fărâma de viață care să nu fie contaminată. Care să nu ajungă la fel de greoaie, mută, definitivă.

Mă întorc către persoana insolentă din fața mea, care mă privește neclintită, cu un zâmbet nefiresc, încremenit pe dinții ei îngălbeniți de tutun.

- Vorbește, Aurélie. Spune ceva. Orice. Dar vorbește.

Aurélie vorbește mai tare. Se sforțează de parcă ar recita un rol. Se face că i se adresează cuiva de după ușă.

- Doamnă! Vai, *Doamne*, Doamnă! Ia uitate colo pe braț, aveți o vânătăie neagră de tot! (Hébert, 2008 : 112-113)

On sent que la première traduction (d'après la version anglaise) de la première phrase est plus proche du texte anglais; elle est adaptée à la topique roumaine pour ce qui est de celle faite à partir du texte français : « Ce n'est pas tant... » devient donc dans le premier cas « Nu atât exactitatea însăși... » et « Ceea ce mă tulbură... ». On perçoit, donc, qu'il y a renversement de topique.

De même, « La vraie vie qui est sous le passé » donne, pour la traduction d'après le texte français, « *Adevărata viață, care stă ascunsă sub trecut* », avec un ajout explicatif peu nécessaire (La vraie vie *qui est cachée* sous le passé). Le même ajout, inutile cette fois, dans le texte traduit de l'anglais : « *Iată, împunsături mici...* » (*Ici, ...*). À la phrase suivante, une métonymie curieuse dans la première traduction : « *Totul în cameră* » (Tout dans la chambre); la deuxième version respecte l'idée du texte original : « *Întreaga cameră este roasă.* » Dans la première version, on note une insistance inutile : « Tant de précision... » devient « *Totul* atât de precis, atât de clar... » (Tout est si précis, si clair).

Le deuxième paragraphe de la première traduction s'éloigne plus du texte français, le mot « silence » étant remplacé par « *nemișcare* » (immobilité), ce qui transforme l'idée auditive en idée visuelle, contrairement à la deuxième version où on trouve bien « *tăcerea* ». Le verbe « contaminer » (« il n'y aura plus une parcelle de vie ici qui ne soit contaminée ») est rendu dans la première traduction par un terme plus fort que nécessaire, la contamination étant remplacée par la putréfaction (« *putreziciunea* »), alors que la deuxième traduction reste plus proche du texte original (« *contaminată* »). Dans la description de cette chambre dans l'œuvre originale, les objets délabrés s'accordent parfaitement avec le silence, l'état des objets suggérant ce silence qui ressemble à la mort et le besoin de l'interrompre pour assurer qu'il y a encore une parcelle de vie au moins.

La traduction d'après le texte anglais s'éloigne visiblement du texte français : « *Qui n'atteigne...* » devient « *Cuprinde-le pe toate într-o tăcere finală, măreață și apăsătoare* » (« Embrasse-les, tous, en un silence final, majestueux et pesant »). Le simple report du style d'Anne Hébert fait place à un appel à l'action, dont on ne sait à qui il est adressé.

Dans le dernier paragraphe, c'est plutôt la deuxième traduction qui s'éloigne du texte original : « *derrière la cloison* » devient « *de după ușă* » (derrière la porte), comme si quelqu'un écoutait à la porte. La couleur du « *poinçon tout bleu* » varie d'une version à l'autre : il est « *negru și albastru* » noir et bleu) dans la traduction d'après l'anglais, et noir (« *neagră* ») dans l'autre.

Ce bref examen comparatif fait voir une nécessité simple, à savoir qu'il est de loin préférable de traduire un texte d'après le texte original. Comme boule de neige, un écart de sens en amasse d'autres et n'offre qu'en partie l'intention de l'auteur. Cependant, malgré les petits accidents de parcours, les traductions, en général, et d'Anne Hébert en particulier, sont absolument nécessaires pour la connaissance des œuvres par ceux qui n'ont pas accès aux textes originaux.

La traduction de *Kamouraska* a suscité en moi le besoin de connaître d'autres œuvres de cette auteure, de les faire connaître à mes étudiants et d'en traduire quelques-unes. Les ateliers organisés deux fois par an au Centre d'études canadiennes et québécoises que je dirige à l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, ont permis aux étudiants de s'intéresser notamment à la prose d'Anne Hébert dans le cadre de l'atelier sur « La prose canadienne » (mai 2001). Les cours de maîtrise que j'ai donnés ont en outre permis l'étude approfondie d'œuvres québécoises; celui sur Anne Hébert a eu un succès remarquable par la participation animée des étudiants.

Il y a eu plusieurs mémoires de maîtrise que j'ai dirigés au long des années, comme « Le roman québécois : l'identité dans l'écriture féminine » (1996), « L'imaginaire noir d'une romantique : Anne Hébert » (1999), « Les visages des femmes dans les romans d'Anne Hébert » (2001), « Les métaphores de la mort dans l'univers romanesque d'Anne Hébert » (2002).

Notons aussi la thèse de doctorat, sous la direction d'Elena Brânduşa Steiciuc et Anca Magureanu Popa : « La problématique du mal dans la prose d'Anne Hébert » (Suceava, 2014).

L'intérêt suscité par l'œuvre tellement attachante d'Anne Hébert ne fait que croître. Le dernier colloque de Iaşi (mars 2016) contenait dans sa thématique la rubrique « Les chambres secrètes d'Anne Hébert » et se proposait de célébrer le centenaire de sa naissance. J'y ai participé avec une communication ayant pour titre « Anne Hébert – niveaux de réel », où je me suis concentrée sur *Héloïse* et *Les enfants du Sabbat*.

Par ailleurs, la connaissance de l'œuvre s'est faite aussi par les comptes rendus de traductions, comme celle de Luminița Urs sur *Héloïse*, dans la revue *Tribuna* en 1993 ou bien celle d'Irina Petraş sur *Încăperile cu lambriuri*, dans la revue *Steaua* en 1992. Cette dernière conclut sur ces mots : « Une prose aimant les *chutes*, en volutes précieuses, délicates, poétiques souvent et exerçant par-ci, par-là, des élans ténus d'une surprenante tonicité, dans une traduction tout à fait remarquable » (notre traduction).

L'enseignement de l'œuvre d'Anne Hébert occupe une place de choix au niveau universitaire, dans l'enseignement de la littérature québécoise en Roumanie. Des thèmes importants et variés révèlent un « tempo » original, une vision propre, poétique et méditative, une perception particulière de l'espace, vaste ou réduit à la chambre, une approche pleine de curiosité des tabous de l'époque (inceste, magie noire) et une mise à profit du fantastique.

Bibliographie

- ANDRIȚOIU, Alexandru (1974), « Poeți canadieni contemporani : Alain Grandbois, Anne Hébert » *Argeș*, n° 4 : 16.
- ANDRIȚOIU, Alexandru et Ursula ȘCHIOPU (dir.) (1976), *Antologie de poezie canadiană de limbă franceză*, Bucurest, Minerva, coll. « Biblioteca pentru toți ».
- BLOUIN, Louise et Bernard POZIER (dir.), (1997), *Poeți din Québec / Poètes québécois*, trad. Irina Petraș, Bucurest, Editura Didactică și Pedagogică.
- CĂLINESCU, George (1961), « Traducerile », *Contemporanul*, n° 35 : 1-2.
- HÉBERT, Anne (1974 [1973]), *Kamouraska*, trad. Norman Shapiro, Don Mills, Paper Jacks.
- HÉBERT, Anne (1992), *Încăperile cu lambriuri. Torentul*, trad. et préf. Voichița Sasu, Bucurest, Éditions Univers.
- HÉBERT, Anne (1992), *Héloïse*, trad. Voichița Sasu, Cluj-Napoca, Echinex.
- HÉBERT, Anne (1993a), « Îngerul lui Dominique », trad. Voichița Sasu, *Tribuna*, n° 18 : 12.
- HÉBERT, Anne (1993b), *Prima grădină*, trad. Voichița Sasu, Bucurest, Fundația Culturală Română.
- HÉBERT, Anne (1994), *Kamouraska*, trad. Lucia Gogan, préface d'Irina Bădescu, Bucurest, Vivaldi.
- HÉBERT, Anne (2001), *Copiii Sabatului*, trad. Elena Bulai, préface de Neil B. Bishop, Bucurest, Univers.
- HÉBERT, Anne (2008), *Kamouraska*, trad. Marie-Jeanne Vasiloiu, préface de Cătălin Sturza, Bucurest, Leda.
- KOHN, Ioan (1983), *Virtuțile compensatorii ale limbii române în traducere*, Timișoara, Facla.
- LACÔTE, René (1969), *Anne Hébert*, Paris, P. Seghers.
- MOUNIN, Georges (1963), *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.
- PETRAȘ, Irina (1992), « Încăperile cu lambriuri », *Steaua*, n° 10 : 58.
- STEINER, George (1978), *Après Babel*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel.
- STEINER, George (1983), *După Babel*, trad. Valentin Negoita et Stefan Avadanei, Bucurest, Univers.
- TEODORESCU, Virgil et Petronela NEGOȘANU (dir.) (1981), *Steaua marilor lacuri. 45 poeți canadieni de limbă franceză*, Bucurest, Univers.
- URS, Luminița (1993), « Héloïse », *Tribuna*, n° 18, 6-12 mai : 11.
- ZARIFOPOL, Paul (1971), *Pentru arta literară*, t. 2, Bucurest, Minerva.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: La parole d'Anne Hébert telle que relayée par quelques intervieweurs canadiens-anglais et québécois

Auteur(s): Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 127 - 138

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12389>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12389>

La parole d'Anne Hébert telle que relayée par quelques intervieweurs canadiens-anglais et québécois

PATRICIA GODBOUT

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

Résumé : Cet article examine de quelle manière quelques journalistes et critiques canadiens-anglais et québécois ont rapporté la parole d'Anne Hébert, principalement lors d'entretiens réalisés chez elle à Paris au début de la décennie 1980 après qu'elle a obtenu un important prix littéraire. Les interviews réalisées par l'écrivain Matt Cohen et Jean Royer, ainsi que par les journalistes Ann Duncan et Marci McDonald, sont notamment examinées pour voir comment s'établit le rapport avec l'écrivaine et comment ses propos sont relayés auprès du lectorat canadien-anglais et québécois.

Mots-clés : Interviews. Lectorat. Canada anglais. Écriture. Vie personnelle.

Quand les directeurs de revues canadiennes comme *Books in Canada* et *Quill & Quire* proposent à Matt Cohen, à la fin de la décennie 1970, de réaliser des entrevues d'écrivains canadiens jouissant alors d'une certaine notoriété, celui-ci saute sur l'occasion : d'une part, parce qu'il est à court de revenus, mais, d'autre part, parce qu'étant en panne d'inspiration dans sa propre écriture romanesque, il est curieux de savoir comment vivent et écrivent les autres écrivains. Né à Montréal en 1942, Cohen a grandi à Kingston, en Ontario, et publié son premier roman en 1969, à l'âge de 26 ans. Il fera paraître une vingtaine d'autres titres au cours de la trentaine d'années qui suivra, jusqu'à sa mort, survenue en décembre 1999.

En plus des interviews que Cohen réalise avec des écrivains canadiens-anglais tels Hugh Garner, Morley Callaghan ou Margaret Laurence, il faut compter un entretien avec Anne Hébert chez elle à Paris en 1983. S'il parle de certains de ces entretiens dans ses mémoires, il ne mentionne pas celui avec Anne Hébert chez elle. Toutefois, comme nous y reviendrons, il paraît évident que cette rencontre a été significative à plus d'un titre – notamment à cause de l'occasion qu'elle a fournie à Cohen de faire retour sur son propre parcours, souvent ardu, d'écrivain, et d'établir certains parallèles entre la trajectoire d'Anne Hébert et la sienne. Le titre de l'article qu'il lui consacre dans le numéro d'août/septembre 1983 de *Books in Canada* en témoigne : « Queen in exile: Though one of Canada's best-known writers, Anne Hébert still bears the scars of a long literary apprenticeship », que l'on pourrait traduire par « Une reine en exil : Anne Hébert, qui compte parmi les auteurs les plus reconnus du Canada, porte encore les cicatrices d'un long apprentissage littéraire » (Cohen, 1983 : 9)¹.

Matt Cohen « raconte » dans cet article l'interview qu'il a réalisée chez Anne Hébert à Paris en février 1983. C'est lui qui prend en charge le récit de cette interaction, ce qui soulève la question de l'auctorialité. Comme l'ont montré plusieurs chercheurs telle Galia Yanoshevsky, la situation de l'entretien est celle d'une asymétrie inhérente où l'intervieweur est en position de supériorité par rapport à l'interviewé. Il existe ainsi entre eux une sorte de rivalité qui s'accroît quand l'intervieweur est également écrivain, comme c'est le cas ici. Dans un tel contexte, rendre visite à l'écrivain chez lui constitue une solution pour que l'écrivain se sente plus dans son élément. La maison de l'écrivain et plus spécifiquement son bureau ou son atelier d'écriture constituent un *topos* de l'interview littéraire qui va de pair avec la question « comment écrivez-vous ? » (Yanoshevsky, 2014).

1. C'est moi qui traduis les extraits de cet entretien et d'autres textes présentés ici.

Au moment où il rend visite à Anne Hébert, celle-ci vient de recevoir le prix Femina pour son roman *Les fous de Bassan* – annonce faite à la fin de novembre 1982. La romancière a alors 66 ans. Un chat sur les genoux, elle répond à ses questions posément et avec sérieux. Sa façon de parler, de bouger, attire l'attention de l'intervieweur et est rapportée par lui, ce qui est une façon de restituer de manière indirecte une part de l'oralité primordiale de l'interview, laquelle s'est dissipée dans la transcription et la mise en écriture.

Plusieurs intervieweurs souligneront au fil des ans le fait qu'Anne Hébert est une femme de peu de paroles et que, si elle se prête au jeu des interviews, c'est pour mieux attirer l'attention sur son œuvre. Par exemple, dans un article de *La Libre Belgique* de mars 1983, la journaliste la décrit comme une « romancière peu prodigue de confidences », qui affirme qu'on connaît mieux un écrivain en lisant son livre qu'en parlant avec lui, et que c'est ce que les écrivains « ne savent pas d'eux-mêmes et qui, malgré eux, s'échappe de leurs livres qui, peut-être, vaut la peine... » (Verdussen, 1983 : 18).

Pour sa part, Matt Cohen note la netteté des gestes posés par Anne Hébert, quand elle s'assoit, quand elle parle. On serait tenté de dire, note-t-il, qu'elle se déplace comme une nageuse le ferait dans l'eau (Cohen, 1983 : 9). Cette image de l'eau montre que Cohen est sensible à un élément cher à Anne Hébert. Dans l'entrevue qu'elle accorde la même année à Jean Royer à propos des *Fous de Bassan*, Hébert affirme en effet, après avoir témoigné de la tendresse toute particulière qu'elle éprouve pour le personnage d'Olivia, laquelle est :

réduite à une goutte d'eau, qui revient hanter le rivage où elle a habité. Je crois que je me sens aussi très proche de l'eau comme de mon élément naturel. J'en suis à la fois fascinée, émerveillée et effrayée. J'aime beaucoup nager mais j'ai peur de l'eau. C'est un élément extraordinaire. Le feu est beau mais je crois être plus proche de l'eau. (Royer, 1991 : 151)

Cohen souligne quant à lui la relative aisance matérielle que dénote l'appartement d'Anne Hébert. Ses meubles, sa chaîne stéréo, la reliure de certains ouvrages dans sa bibliothèque témoignent d'un goût affirmé, d'une esthétique maîtrisée. Comme dans ses livres. Ceux-ci n'en nécessitent pas moins, en cours d'écriture, plusieurs versions, à l'image de l'appartement lui-même, lequel est l'aboutissement de plusieurs logis plus modestes, moins confortables, où elle a vécu depuis qu'elle est à Paris. Même depuis qu'elle a remporté ce prix, dit l'écrivaine, elle ne peut s'empêcher de s'en faire pour des questions d'argent (Cohen, 1983 : 9).

Cohen souligne à gros traits le fait qu'Anne Hébert a mis beaucoup de temps à devenir une écrivaine professionnelle. Il commence par donner à son sujet quelques détails biographiques (famille littéraire, etc.) et par rappeler son activité d'écriture d'abord et avant tout comme poète. Aujourd'hui, la poésie fait partie de sa fiction. Cohen note l'intérêt de la romancière pour le cinéma et annonce qu'il est déjà question de porter *Les fous de Bassan* au grand écran (Cohen, 1983 : 10)².

Le choix d'Anne Hébert de vivre à Paris est abordé. Il y a de nombreuses raisons à cela, note le journaliste, mais on doit inclure le fait qu'au départ celle-ci a été incapable de se faire publier au Québec. Quand elle connaît la notoriété avec *Kamouraska* (publié au Seuil en 1970), elle a alors 54 ans. Depuis le succès de ce roman et du film qui s'en est suivi, Anne Hébert est devenue l'une des écrivains les mieux connus au Canada. Pourtant, encore aujourd'hui, note Cohen, elle craint la pauvreté, n'a pas oublié le refus des éditeurs québécois et entretient un rapport ambivalent avec la scène culturelle québécoise dont elle est pourtant une figure dominante (Cohen, 1983 : 10).

Cohen affirme en outre que son style non conventionnel de narration explique aussi, en partie, pourquoi on a mis tant de temps à l'accepter comme auteure. Ses meilleurs livres sont presque totalement impressionnistes, ils font beaucoup appel au rêve, à la fantaisie, aux syllepses. Il s'agit d'effets qu'elle a délibérément recherchés : les scènes ne sont pas reliées entre elles par l'intrigue mais par l'image, comme les scènes d'un film. Longtemps elle est allée au cinéma toutes les semaines et elle affirme que dans un autre scénario de sa propre vie, elle aurait aimé être réalisatrice (Cohen, 1983 : 10).

Il est certain que Cohen a été lui-même sensible à la place de choix qu'occupent la littérature et les arts en France. Quand il y séjournait, note-t-il dans ses mémoires intitulés *Typing*, il aimait beaucoup la vie qu'il y menait : il consacrait quelques heures de sa journée à écrire, et passait le reste de son temps à se balader pour rendre visite à des amis ou dénicher un nouveau restaurant. « Au Canada, écrit-il, une telle existence aurait paru frivole, mais en France, celle-ci était normale. Être écrivain était normal, voire fort respecté. La France est un pays qui vénère la langue plus que toute autre divinité et qui considère de surcroît l'imprimé comme sa plus haute manifestation » (Cohen, 2000 : 224-225). Voilà quelque chose qu'Anne Hébert a très certainement senti elle aussi.

2. On sait que le réalisateur Yves Simoneau mènera à terme ce projet au succès mitigé.

À la source de l'obscur

L'article de Cohen dans *Books in Canada* n'est évidemment pas le seul qu'ait suscité au Canada anglais l'attribution du prix Femina à Anne Hébert pour *Les fous de Bassan*. La journaliste montréalaise Ann Duncan – qui allait se consacrer au cours des années suivantes à la couverture du milieu des arts visuels – publie en 1982 dans le quotidien *The Gazette* un article intitulé « Prize-winning novelist Hebert "spoiled" by success » (« La romancière primée Hébert "gâtée" par le succès »). Ce titre présente un fort contraste avec la teneur du texte de Matt Cohen. On comprend toutefois, à la lecture du texte de Duncan, que le mot « spoiled » fait partie d'une réponse polie d'Anne Hébert à une question de la journaliste concernant le fait qu'elle n'avait remporté « que » le Femina – et non pas le Goncourt – pour *Les fous de Bassan*. « I have already been very spoiled » (Duncan, 1982 : 23). On ne sait pas ici quel mot précis a employé Anne Hébert, mot que Duncan a rendu par « spoiled » – choyée? gâtée? –, ce qui souligne la double médiation dont la parole hébertienne fait ici l'objet, car en plus d'être la transcription d'une oralité, elle est traduite d'une langue à une autre par la journaliste. En effet, comme pour Cohen, l'article de Duncan se base sur une interview qu'Anne Hébert accorde en français, chez elle à Paris.

Hébert affirme n'avoir rien écrit depuis la sortie des *Fous de Bassan*, en septembre 1982. « Il y a trop de distractions » qui l'empêchent de rentrer en elle-même : séances de signature, réceptions, tournées de promotion, interviews (Duncan, 1982 : 23). On voit ici un exemple du rôle d'archive des pratiques littéraires de son temps que peut jouer l'entretien littéraire, tel que souligné par Galia Yanoshevsky (2014).

À l'instar de Cohen, Ann Duncan veut savoir pourquoi l'auteure a délaissé la poésie, genre dans lequel elle excellait : si elle n'écrit plus de poèmes comme tels, Anne Hébert espère qu'il y a de la poésie dans ce qu'elle écrit. « Il y a plus d'espace dans un roman, dit-elle. Il me fallait plus d'espace » (Duncan, 1982 : 23). De fait, l'action des *Fous de Bassan* se situe dans les grands espaces de la péninsule gaspésienne, et la romancière jouera avec cet espace (qui est aussi un enfermement).

Dans ces entretiens, Anne Hébert doit rendre compte du côté obscur de son œuvre : d'où cela vient-il? On constate qu'en dépit de la mort annoncée de l'auteur, l'illusion biographique (Bourdieu) ne semble pas complètement dissipée dans l'espace médiatique, où l'on continuerait à chercher à expliquer l'œuvre par la vie de son auteur. Ainsi, en réponse à une question d'Ann Duncan, Hébert dit ne pas croire que la dureté de son œuvre vienne d'épreuves qu'elle aurait elle-même traversées. Mais cette af-

firmation est légèrement démentie au paragraphe suivant, car il y est question du fait qu'à l'adolescence, elle a été souvent malade : scarlatine, pleurésie, appendicite. Son cousin favori, Hector de Saint-Denys Garneau, est mort tragiquement à l'âge de 31 ans (en 1943). Sa sœur Marie est morte subitement à 29 ans (en 1952). « Et le combat de Mademoiselle Hébert pour vivre de sa plume fut long et ardu » (Duncan, 1982 : 23). On la dit contrainte de travailler à l'Office national du film, et d'écrire pour la radio et la télévision. Elle a passé trois ans à Paris à la fin de la trentaine sur une bourse censée la faire vivre un an. Rien de plus difficile que de gagner des sous en publiant au Canada. Et puis, il n'y a pas que ses misères à elle. Tel que le rapporte Duncan, sa mère lui avait raconté que seuls deux de ses dix frères et sœurs n'étaient pas morts en bas âge. Cela avait profondément marqué Anne Hébert et lui avait inspiré une soif de vivre. « Le fait même que j'écris est un signe de vie car quand on est vraiment désespéré on ne fait rien du tout, dit-elle. J'ai eu des moments de découragement, mais je n'ai jamais cessé d'écrire » (Duncan, 1982 : 23).

On lui a reproché – « de manière typiquement canadienne », écrit Duncan (1982 : 23) – d'avoir passé trop de temps à Paris. Elle répond que Montréal est « trop américaine », la ville de Québec, « trop petite », et Paris, « très, très beau ». Et puis, quand on est trop près, on ne voit pas très bien ce qui se passe, affirme celle qu'on reconnaît paradoxalement comme étant l'une des voix les plus originales et les plus maîtrisées du Québec. Sans doute en réponse à une question en ce sens, fort indiscrete à mon avis, elle dit qu'elle aurait aimé avoir des enfants, avant de conclure que l'écriture et la maternité ne font pas toujours bon ménage. « Quel enfant laissera maman en paix parce qu'elle doit terminer son chapitre? » (Duncan, 1982 : 23).

La condition première de son écriture, confie-t-elle, c'est l'innocence. « C'est pour moi de la plus haute importance. » Elle entend par là qu'elle ne pense jamais consciemment à modifier son style ni ne se soucie des interprétations que les critiques feront de son livre. « C'est essentiel de ne jamais penser à cela. On doit se plonger dans l'œuvre comme si on écrivait pour la première fois... C'est ainsi que je travaille; pour moi, c'est essentiel » (Duncan, 1982 : 23).

À Duncan, elle se présente comme une auteure guidée par l'inspiration, qui doit se mettre en état de disponibilité. À Cohen, elle avait parlé plutôt d'effets cinétiques délibérés... Il faut préciser que dans le cas de Cohen, elle avait sûrement conscience de s'adresser à un écrivain.

À l'image du Québec

Quelque temps plus tôt, Marci McDonald avait signé dans une revue féminine canadienne-anglaise un long portrait d'Anne Hébert. Nous sommes au printemps 1981. La revue *City Woman* – qui cherche à coller à l'urbanité des jeunes Canadiennes – publie en ses pages « Anne Hébert : Charting the Rage Within » (« Anne Hébert. Cartographie d'une rage intérieure. ») L'auteur de l'article, qui a débuté en journalisme avec un emploi d'été au *London Free Press*, deviendra plus tard une journaliste d'enquête bien connue.

Dans l'article de Marci McDonald, Anne Hébert est présentée, sur le mode de la synecdoque, comme étant l'image même du Québec à divers stades de son évolution. La romancière se voit même conférer le titre de « première voix » à avoir brisé les chaînes du silence canadien-français jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, moment à partir duquel « toutes les clameurs » qui s'élevèrent de ces rudes contrées à l'est de la rivière des Outaouais se mirent au diapason (McDonald, 1981 : 55). On notera la perspective nettement ontarienne que suggère la référence à la topographie, la rivière en question servant de frontière sur une certaine distance entre le Québec et l'Ontario. Mais il n'y a pas que la géographie qui semble séparer le lecteur canadien-anglais de l'univers romanesque d'Anne Hébert, car l'auteur de l'article affirme d'emblée qu'aucun Canadien anglais ne pourra jamais vraiment comprendre le monde gothique qu'y dépeint cette dernière (McDonald, 1981 : 55).

À l'origine de cet article, il y a, comme dans le cas de Duncan et de Cohen, un entretien, réalisé chez elle à Paris, avec une Anne Hébert qui s'excuse, comme elle le fera avec Ann Duncan, de maîtriser insuffisamment l'anglais. Marci McDonald lui trouve, à soixante-quatre ans, une allure d'adolescente, « peut-être parce qu'à l'image du Québec même, elle a connu un épanouissement si tardif » (McDonald, 1981 : 55). Le contraste entre cette femme gracieuse, fragile, et l'œuvre qu'elle a produite, habitée d'êtres obscurs, est souligné par la journaliste. Mais la romancière, habituée à la question, lui répond que ces personnages ont beau sortir de sa plume, ils ne sont pas pour autant à sa propre image : « Des étrangers courent dans mes veines » (McDonald, 1981 : 56).

Le regard de la journaliste tombe sur les rayons de la bibliothèque de l'écrivaine : Lewis Carroll, Tolstoï, Dickens, Borges, Poe, Rimbaud. Sur les traces de l'inspiration hébertienne, Marci McDonald se demande si le pays de son enfance n'aurait pas quelque secret à livrer, cette rude nature près de la rivière Jacques-Cartier aux eaux impétueuses étant loin d'offrir à la vue un paysage ouvert, pastoral. Et Anne Hébert elle-même rappelle cette peur de la mort non exempte de fascination, toujours présente, dans le monde d'avant les vaccins et les antibiotiques où elle a grandi. Il y avait alors deux forces agissantes sur la vie des gens, affirme-t-elle : celle de l'Église et celle de la Mère (McDonald, 1981 : 56). Ce sont ces forces dont elle a pour ainsi dire raconté l'histoire dans la nouvelle « Le torrent », écrite, précise-t-elle, en 1945 (peu de temps, donc, après la mort de son cousin Hector de Saint-Denys).

Ses romans sont ensuite passés en revue par la journaliste, qui rappelle que l'écriture des *Chambres de bois* fut entamée après qu'Anne Hébert est arrivée à Paris, où elle a d'abord vécu dans un petit logis mal chauffé. Quand elle se rend pour la première fois sur la côte d'Azur, elle éprouve un sentiment de libération. C'est aussi le cas du personnage de Catherine. Dans un texte intitulé « Hors les chambres d'enfance » paru en 1958, l'année de la publication du roman, Jean Le Moyne, qui connaissait bien Hébert, écrivait que ce roman était « le récit d'une libération et non celui d'une vie déjà possédée » (Le Moyne, 1966 : 42). La critique québécoise a tôt fait de mettre ce roman en rapport avec un certain éveil de la conscience littéraire québécoise. À propos de *Kamouraska*, la romancière affirme avoir été fascinée par la prétendue vertu de la bourgeoisie du 19^e siècle. « Je me suis dit qu'il y avait sûrement quelque chose qui se cachait en dessous. Le christianisme nous a conduits à une sorte de répression de la vie. Par-dessus tout chez les femmes, car les hommes ont toujours bénéficié d'alibis pour exprimer leur agressivité » (McDonald, 1981 : 59). *Les enfants du Sabbat*, dont l'histoire se déroule en 1944, nous plonge dans le monde suffocant de l'éducation du milieu du 20^e siècle au Québec. Anne Hébert dit avoir été entourée de religieuses quand elle était jeune. Quant aux histoires sataniques, elles renvoient selon elle à une mythologie populaire. Ces histoires de magie noire et de femmes possédées du démon ne sont pas de son invention. « C'était dans l'air du temps, voyez-vous, dans le Québec moyenâgeux de l'époque », explique-t-elle à Marci McDonald (1981 : 60).

Anne Hébert a beau avoir précisé que dans le Québec de son enfance, le seul choix qui s'offrait aux jeunes filles était de devenir nonne ou épouse, McDonald – comme le fera aussi l'autre journaliste Ann Duncan – demande à Anne Hébert si elle aurait voulu avoir des enfants. Réponse attendue : oui. Mais : le mariage, les enfants, c'est difficilement compatible avec la vie d'écrivain, surtout pour une femme à l'époque où elle a commencé, n'est-ce pas? (McDonald, 1981 : 61, 74).

« Elle glisse, admirable carène »

L'interview avec un écrivain a ceci de particulier qu'il établit d'emblée un lien entre un auteur et son œuvre, lien qui, comme on le sait, ne va pas de soi, et peut donner lieu à toutes sortes de pseudo-évidences et de simplifications à outrance. C'est également le casse-tête du biographe. Dans les trois interviews que nous venons d'aborder, la question de l'adéquation – devinée, souhaitée – entre Anne Hébert et ses romans revient systématiquement, quoique de manière plus oblique chez Cohen.

Les critiques se savent en terrain miné quand ils tentent ce genre de rapprochement. Aussi les plus sages sont-ils ceux qui, à l'instar de Jean Éthier-Blais, s'avancent prudemment. À la lecture du *Tombeau des rois*, ce dernier avoue se demander parfois « si Anne Hébert n'est pas un poète dont l'œuvre est inséparable de la personne » (Éthier-Blais, 1967 : 197). La question du mûrissement de l'œuvre est également posée par Éthier-Blais, comme elle le sera plus tard dans les interviews. Le critique dit sentir trop de grandeur chez cette poète pour ne pas souhaiter qu'elle s'épanouisse à son gré. Puis, usant d'une image toute nelliganienne (la névrose en moins), il compare la poète à une « admirable carène » qui glisse, « chargée de mille trésors ». Ces richesses, dit-il, « Anne Hébert les garde au secret d'elle-même » (Éthier-Blais, 1967 : 197). Secret difficile à préserver quand on est une auteure primée et que les journalistes armés de leurs calepins voudraient vous faire cracher le morceau! « L'enfance triste » de l'auteure est aussi évoquée par Éthier-Blais. « Il a plané sur cette famille une sorte de fatalité. C'est cette Moïra qu'Anne Hébert, de ses longues mains, repousse constamment » (Éthier-Blais, 1967 : 200). En outre, le critique établit, comme d'autres avant et après lui, un lien entre la poésie d'Anne Hébert, qu'il qualifie de « poésie de descente », et ce qu'on avait coutume d'appeler alors l'âme canadienne-française, laquelle aspire à l'immense, mais est réduite à forer, creuser, sonder son cœur en profondeur (Éthier-Blais, 1967 : 199).

Jean Royer s'est lui aussi approché prudemment d'Anne Hébert, cette « femme secrète » qu'il interviewe en 1982 au moment de l'obtention du prix Femina. Dans le texte issu de son entretien avec elle, qu'il intitule « La passion d'écriture », il montre bien que c'est cette écriture qui est au centre de ses pensées et préoccupations. Le texte que signe Royer souligne en même temps le caractère littéraire de l'entretien, qui s'inscrit d'autant plus dans le champ littéraire qu'il est inclus dans un volume réunissant plusieurs entretiens réalisés par Royer avec différents auteurs (Royer, 1991)³.

Royer, qui a compris qu'un entretien n'est pas une discussion, crée un espace propice qui amène cette femme courtoise et discrète qu'est Anne Hébert à prononcer des mots comme « passion » et « désir ». Elle dit : l'écriture est « une passion maintenue jour après jour » (Royer, 1991 : 149). Puis : « Je dirais que *Les fous de Bassan*, c'est un roman sur le désir » (Royer, 1991 : 151). L'entretien joue alors admirablement son rôle de faire apparaître et, jusqu'à un certain point, coïncider le « je » de la romancière, le « roman » qui est prétexte à l'entretien et un *topos* nommé « désir ».

Pour conclure, d'après ces quelques exemples, on devine que le jeu des entretiens n'a pas été facile pour Anne Hébert, qui devait rendre compte de son œuvre dans un cadre de réception souvent malaisé. Le malaise, la distance peuvent être accentués quand l'entretien est rapporté dans une autre langue que la sienne. Mais on sent dans toutes les situations d'entretiens une Anne Hébert en tension. La sensibilité littéraire d'intervieweurs tels Matt Cohen ou Jean Royer crée cependant un espace d'intervention où des mots comme « cicatrice » ou « passion » peuvent être déployés, ou proposés, pour rendre compte des quelques phrases à la fois timides et directes arrachées à Anne Hébert sur sa vie d'écriture.

3. ROYER, Jean, « Anne Hébert. La passion est un risque mais c'est un risque indispensable », *Le Devoir*, 11 décembre 1982 : 21; 40. Repris en 1985 sous le titre « La passion d'écriture », dans *Écrivains contemporains. Entretiens 3: 1980-1983*, Montréal, l'Hexagone : 18-22.

Bibliographie

COHEN, Matt (1983), « Queen in Exile », *Books in Canada*, août/septembre : 9-12.

COHEN, Matt (2000), *Typing. A Life in 26 Keys*, Toronto, Random House.

DUNCAN, Ann (1982), « Prize-winning novelist Hebert “spoiled” by success », *The Globe and Mail*, 9 décembre : 23.

ÉTHIER-BLAIS, Jean (1967), « Anne Hébert et Paul Toupin : fleurons glorieux », *Signets II*, Montréal, Cercle du Livre de France : 195-212.

LEMOYNE, Jean (1966), « Hors les chambres d'enfance », dans Gilles Marcotte (dir.), *Présence de la critique : critique et littérature contemporaines au Canada français*, Montréal, HMH : 35-42.

McDONALD, Marci (1981), « Anne Hébert. Charting the Rage Within », *City Woman*, printemps : 54-61, 74.

ROYER, Jean (1991), « Anne Hébert. La passion d'écriture », *Romanciers québécois. Entretiens*, Montréal, Typo : 147-156.

VERDUSSEN, Monique (1983), « Anne Hébert à bâtons rompus. “Je veux être écrivain d'abord” », *La Libre Belgique*, mercredi 23 mars : 18.

YANOSHEVSKY, Galia (2014), « L'entretien littéraire – un objet privilégié pour l'analyse du discours ? », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 12 | 2014, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 8 mai 2016. URL : <http://aad.revues.org/1726>; DOI : 10.4000/aad.1726

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Anne Hébert, lectrice d'Edgar Allan Poe

Auteur(s): Jean Morency, Université de Moncton

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 139 - 149

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12390>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12390>

Anne Hébert, lectrice d'Edgar Allan Poe

JEAN MORENCY
UNIVERSITÉ DE MONCTON

Résumé : L'œuvre d'Edgar Allan Poe a exercé une influence profonde sur celle d'Anne Hébert. Cette dernière a été, dans sa jeunesse, une lectrice assidue des œuvres de l'écrivain américain, à l'instar de plusieurs écrivains canadiens-français qui l'ont précédée, notamment Octave Crémazie, Émile Nelligan et Hector de Saint-Denys Garneau. Cet article tente d'explorer cette dimension importante de l'américanité de l'œuvre d'Anne Hébert en mettant en lumière quelques-unes des ressemblances entre cette œuvre et celle d'Edgar Allan Poe : le recours au fantastique, l'esthétique gothique, le rôle dévolu au fait divers, l'imaginaire de la fin, la réflexion sur la poésie, etc. L'étude de ces ressemblances permet de jeter un éclairage nouveau sur certains aspects essentiels de l'œuvre d'Anne Hébert, en les situant justement dans le contexte nord-américain de leur genèse.

Mots-clés : Influences littéraires, Américanité, Relations entre le Québec et les États-Unis, Anne Hébert, Edgar Allan Poe.

Le réflexe légitime est de classer Anne Hébert parmi les écrivains québécois qui ont été marqués davantage par la culture et la littérature françaises que par le milieu et les auteurs nord-américains, et à la rattacher du même coup à la francité plutôt qu'à l'américanité. Fille d'un critique littéraire respecté et d'une descendante de la vieille noblesse canadienne-française, Anne Hébert a été naturellement poussée à fréquenter les auteurs de langue française, d'abord canadiens, puis français, et à s'inscrire dans leur sillage direct. La relation privilégiée qu'elle entretient à partir de 1932 avec son petit-cousin, le poète Hector de Saint-Denys Garneau, l'amène à découvrir la littérature française de son temps et à faire de celle-ci sa principale culture de référence. Dans cette perspective, il n'est guère étonnant de constater qu'une fois devenue adulte, Anne Hébert ait choisi de s'installer en France pour y écrire et publier ses œuvres. Pourtant, les premières lectures d'Anne Hébert, celles de l'enfance et de l'adolescence, avaient été assez diversifiées, accordant une place importante, pour ne pas dire centrale, à des auteurs qui n'appartiennent finalement au patrimoine français que parce qu'ils ont été traduits dans la langue de Molière. C'est en ce sens que Nathalie Watteyne observe que « [d]ans son enfance, elle a lu les contes d'Andersen, de Grimm et de Perrault, de même que les histoires de la comtesse de Ségur, bientôt remplacés par ceux, autrement terribles, de Charles Dickens et d'Edgar Allan Poe » (*OCI*, 2013 : 17). Se profilent ainsi, dans les sources vives de l'inspiration d'Anne Hébert, non seulement une certaine anglicité, héritée entre autres de ses lectures de Dickens, ainsi que du mode de vie caractérisant la bonne société canadienne-française, mais aussi une américanité certaine, que lui ont léguée justement ses lectures d'Edgar Allan Poe et de certains classiques américains. C'est cette américanité qui rejaillira dans son œuvre à venir. Dans le texte qui suit, je me propose d'explorer cette dimension importante de l'américanité de l'œuvre d'Anne Hébert en mettant en lumière quelques-unes des ressemblances entre cette œuvre et celle d'Edgar Allan Poe. L'étude de ces ressemblances est susceptible de jeter un éclairage nouveau sur certains aspects essentiels de l'œuvre d'Anne Hébert, notamment sur sa tonalité fantastique, en les situant justement dans le contexte de leur genèse, un contexte qui n'est pas seulement canadien-français, mais plus largement nord-américain.

L'œuvre d'Anne Hébert dans une perspective américaine

L'œuvre littéraire d'Anne Hébert est liée, beaucoup plus qu'on ne le pense généralement, à l'imaginaire littéraire américain au sens large du terme et états-unien en particulier. Même si le domaine seigneurial de Sainte-Catherine de Fossambault, sur lequel est érigé le manoir Juchereau-Duchesnay et près duquel sera construite la maison de la famille Hébert, incarne en soi une époque ancienne et presque révolue, ses environs sont sauvages et donnent accès à la grande nature, à la forêt laurentienne, à la vallée de la rivière Jacques-Cartier et à tous ces torrents cristallins qu'on peut traverser « sur les roches », pour citer le poème bien connu d'Hector de Saint-Denys Garneau. La sauvagerie du lieu contraste fortement avec la ville de Québec, retranchée dans ses anciennes fortifications et solidement cloisonnée sur les plans social et géographique, partagée qu'elle est entre une ville haute qui appartient à la bourgeoisie, et une ville basse, peuplée par la classe ouvrière. En un sens, l'imaginaire d'Anne Hébert se trouve écartelé, dès le départ, entre l'univers relativement étouffant et clivé de Québec et l'extraordinaire ouverture de Sainte-Catherine sur l'*hinterland* américain. C'est sans doute ce qui peut contribuer à expliquer les analogies, que j'ai relevées dans un texte antérieur (Morency, 2005), entre les romans d'Anne Hébert et le roman classique américain, qu'il s'agisse de *Moby Dick* d'Herman Melville ou de *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne : on y retrouve la même obsession de la blancheur, la même fixation sur le rouge, la même thématique de la frontière, etc. L'imaginaire d'Anne Hébert est ainsi caractéristique de celui qui anime les collectivités neuves, pour reprendre l'expression de Gérard Bouchard (2000), et s'avère du coup très proche du grand mythe américain de métamorphose (Morency, 1994). On sait d'ailleurs que dans « Poésie, solitude rompue », Anne Hébert a écrit des lignes révélatrices, qui semblent faire directement référence au grand mythe américain de métamorphose et de recommencement :

Notre pays est à l'âge des premiers jours du monde. La vie ici est à découvrir et à nommer; ce visage obscur que nous avons, ce cœur silencieux qui est le nôtre, tous ces paysages d'avant l'homme, qui attendent d'être habités et possédés par nous, et cette parole confuse qui s'ébauche dans la nuit, tout cela appelle le jour et la lumière. (OCI : 291)

Cet imaginaire américain, fondé sur le dualisme de l'esprit et le conflit latent entre les régimes de l'imaginaire, sera exprimé avec une grande force notamment dans *Kamouraska*, *Les fous de Bassan* et *Le Premier Jardin*, comme l'a d'ailleurs très bien montré, dans son mémoire de maîtrise, Julie Corno (2003). C'est aussi dans cette perspective américaine qu'Héloïse Archambault (2009), en s'appuyant sur la théorie de Gérard Bouchard relative aux collectivités neuves, a situé son excellente étude du *Premier Jardin*. En un sens, ces romans se rattachent moins à la tradition française qu'à l'expression de l'imaginaire américain, marqué qu'il est par l'influence du puritanisme et par la confrontation qui s'y trouve exprimée entre l'ordre établi, hérité de la vieille Europe, et les puissances instinctuelles associées au continent neuf. Anne Hébert active ainsi tout un réseau de figures qui sont symptomatiques de l'américanité : la fascination de l'espace sauvage, l'image de la Frontière, les avatars de la survenance, les tourments d'une conscience déboussolée par le pays neuf, etc.

Dans un autre ordre d'idées, Anne Hébert mérite d'être associée à la lignée des écrivains américains qui se sont exilés à Paris ou à Londres pour y écrire l'essentiel de leur œuvre ou une part importante de celle-ci. S'il est vrai que pour certains, comme Henry James, l'exil était moins un choix personnel ou esthétique qu'une nécessité presque vitale, le mode de vie américain leur étant insupportable, il semble que pour d'autres, la distance instaurée avec le pays d'origine soit devenue une condition favorable à l'expression de ce dernier, le roman américain le plus caractéristique n'étant pas forcément celui qui s'inscrit dans le sillage du « Great American Novel », mais aussi celui qui s'écrit depuis Paris ou Londres, comme en témoignent avec éloquence les œuvres d'Ernest Hemingway et de Francis Scott Fitzgerald. C'est ainsi qu'Anne Hébert marche sur les brisées de ses devanciers états-uniens et même américains au sens large du terme, en vertu d'une logique assez caractéristique qui a poussé de nombreux écrivains issus des collectivités neuves à parler de leur société tout en l'observant de loin, par le gros bout de la lorgnette pourrait-on dire. Cette « distance habitée », comme le dirait François Paré (2003), qui prend place entre l'écrivain et son lieu d'origine, une distance que s'ingénient à combler la mémoire et l'imagination, forme ainsi la face cachée, occulte, du phénomène de l'américanité. Comme l'œuvre de Gabrielle Roy est indissociable de son exil du Manitoba, celle d'Anne Hébert ne peut se concevoir sans cette distance prise avec le continent des origines, cette Amérique sauvage et singulière qui a marqué sa jeunesse et son imaginaire.

Pour terminer, il convient de mentionner qu'une composante essentielle de l'américanité de l'œuvre d'Anne Hébert est liée au fait que cette dernière connaissait bien certains auteurs américains, notamment Edgar Allan Poe et William Faulkner. On oublie trop souvent que l'américanité est un phénomène qui ne se limite pas à des considérations géographiques ou sociales mais qui est également tributaire de la dynamique des transferts culturels et littéraires; en ce sens, l'américanité de la littérature québécoise est intimement liée à la découverte et à la connaissance, chez les écrivains canadiens-français puis québécois, des œuvres littéraires produites chez leurs voisins du sud. Or, depuis le 19^e siècle, nombreux ont été les auteurs québécois qui ont fréquenté les écrivains américains, en commençant par Joseph Lenoir et Octave Crémazie, en passant par Pamphile Le May, Émile Nelligan, Paul Morin et Alfred DesRochers, pour ne mentionner que ceux-ci. Se profile ainsi toute une lignée d'écrivains dont l'américanité relève non seulement de facteurs historiques, géographiques et sociaux, mais aussi de facteurs relatifs à la culture livresque; il est d'ailleurs intéressant de constater que plusieurs des écrivains mentionnés étaient des poètes, ce qui nous permet d'inscrire l'activité poétique d'Anne Hébert dans une lignée à laquelle elle appartient.

L'influence d'Edgar Allan Poe sur Anne Hébert

Ces quelques exemples nous montrent bien qu'en un sens Anne Hébert est une auteure qui est autant – sinon plus – caractérisée par l'américanité que par la francité, une francité bien réelle au demeurant. Les deux réalités sont d'ailleurs indissociables, puisque la naissance du roman américain a été, à plusieurs égards, une invention de la France, de ses écrivains et de ses traducteurs, comme en fait foi le rayonnement international d'un auteur comme James Fenimore Cooper, qui doit beaucoup à la réception de son œuvre en France et à son impact sur de grands auteurs comme Honoré de Balzac. C'est d'ailleurs à ce stade que les références à Edgar Allan Poe deviennent vraiment pertinentes dans la saisie de l'art romanesque d'Anne Hébert. En effet, Edgar Allan Poe est considéré par plusieurs comme le premier écrivain américain de génie, même si de son vivant sa renommée était beaucoup plus grande en France que dans son pays natal, principalement grâce au travail de Charles Baudelaire, mais aussi parce que son œuvre touchait de près à l'esprit de son temps, avec ses accents fantastiques et son penchant pour les intrigues policières. C'est d'ailleurs en français qu'Anne Hébert a découvert Edgar Poe, grâce à la traduction de Baudelaire justement, comme en fait foi l'exemplaire des *Histoires extraordinaires* qui

se trouve dans la bibliothèque personnelle qu'elle a léguée au Centre Anne-Hébert. Cette rencontre décisive s'est produite durant l'adolescence de la future écrivaine, une période-charnière dans la formation de sa sensibilité, ce qui explique sans doute le retentissement singulier de l'écriture de Poe dans son œuvre à venir¹.

Cela dit, je pense que la découverte d'Edgar Poe par Anne Hébert ne doit pas être considérée comme un évènement anecdotique et contingent; cette découverte mérite plutôt d'être resituée dans un mouvement plus large, la figure d'Edgar Poe apparaissant en filigrane dans l'évolution de la littérature canadienne-française puis québécoise. Avant Anne Hébert, quelques-uns de nos grands poètes ont été en effet des lecteurs assidus de l'œuvre d'Edgar Poe, à commencer par Octave Crémazie et Émile Nelligan, deux poètes obsédés par l'image de la mort à l'instar de leur devancier américain. Les meilleurs poèmes de Crémazie ne sont pas ses pièces patriotiques mais ses poèmes sur la mort. Quant à Émile Nelligan, il connaissait « Le corbeau » par cœur et ne se privait pas pour le réciter dans son asile de Saint-Jean-de-Dieu. Même Hector de Saint-Denys Garneau, en dépit de son manque d'enthousiasme pour l'œuvre de Poe, composera des pièces qui traduisent le sentiment d'étouffement et de claustrophobie caractérisant l'univers imaginaire de l'écrivain américain (« Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise / Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste / Immanquablement je m'endors et j'y meurs », Garneau, 1937 : 19), ou bien qui font usage de l'image de l'oiseau captif et souffrant, comme dans « Cage d'oiseau » (« L'oiseau dans ma cage d'os / C'est la mort qui fait son nid ») (Garneau, 1937 : 84). Il n'est donc pas étonnant qu'Anne Hébert ait été sensible à l'écriture de Poe, non seulement à cause des thèmes de prédilection de ce dernier et de son esthétique si particulière, mais aussi parce que l'écrivain américain est caractérisé par sa situation marginale, paratopique, liminaire, dans un pays qui est encore privé d'une littérature nationale digne de ce nom. Toute l'œuvre de Poe s'inscrit en effet dans le contexte d'un pays qui vit lui aussi à l'âge des premiers jours du monde, où tout reste encore à nommer. Pourtant, son imaginaire est littéralement hanté par la question de la mort, de la fin, par l'idée d'une catastrophe finale qui trouve son expression dans l'image du maelstrom, comme en fait foi la phrase énigmatique qui clôt *Les aventures d'Arthur Gordon Pym*, son unique roman, publié en 1838 :

1. On peut même supposer que c'est elle qui a suggéré à son cousin Hector de Saint-Denys Garneau de lire l'œuvre de Poe, ce qu'il s'ingénie à faire durant l'hiver 1934, sans grand intérêt semble-t-il, comme le mentionne Michel Biron (2015 : 189) dans sa biographie du poète.

Et alors nous nous précipitâmes dans les étreintes de la cataracte, où un gouffre s'entrouvrit, comme pour nous recevoir. Mais voilà qu'en travers de notre route se dressa une figure humaine voilée, de proportions beaucoup plus vastes que celles d'aucun habitant de la terre. Et la couleur de la peau de l'homme était la blancheur parfaite de la neige... (Poe, 1838 : 416)

Il ne faut pas s'étonner que cette obsession de la blancheur, qu'on retrouve aussi dans le *Moby Dick* de Melville, soit présente dans l'œuvre d'Anne Hébert, particulièrement dans *Kamouraska*, dont l'histoire de fureur et de neige, qui se déroule de façon significative au lendemain de la rébellion des Patriotes, renvoie au contexte qui entoure la publication du roman de Poe en 1838. Qu'on en juge : « Et la neige blanche, aveuglante, sous tes pas, jusqu'au bout du chemin. De tous les chemins. Là où l'horizon bascule sur le vide. » (OCII, 2013 : 350) Dans *Kamouraska*, Anne Hébert explore ainsi à son tour l'univers des limites extrêmes déjà fréquentées par Edgar Allan Poe et Herman Melville. La blancheur infinie de la neige, qui borde la route que Georges Nelson parcourt jusqu'à Kamouraska et qui encercle la litanie des villages qu'il traverse, semble correspondre à celle du visage qui se dresse tout à coup, aux confins du monde, devant Arthur Gordon Pym, et à celle de la baleine que pourchasse le capitaine Achab : « Depuis longtemps déjà, George, emporté dans son traîneau, a franchi toutes les frontières humaines. Il s'enfonce dans une désolation infinie. Comme un navigateur solitaire qui se dirige vers la haute mer. » (OCII : 357) En un sens, *Kamouraska* semble donc faire écho aux *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*. Dans cette perspective, il est significatif de noter que le roman de Poe a été publié un an à peine après *L'influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils, dans le contexte d'une littérature qui était encore à l'état embryonnaire. Or, même à la fin des années 1950, Anne Hébert reste consciente des assises fragiles de la littérature au Canada français, quand elle parle par exemple de « cette parole confuse qui s'ébauche dans la nuit » et de « la solitude rompue comme du pain par la poésie » (OCI : 291). La relation qu'elle entretient avec un auteur comme Edgar Allan Poe est ainsi tributaire de cette conscience de la fragilité de l'écrivain dans un milieu qui ne lui est pas toujours favorable et qui détermine, en partie du moins, le rapport qu'il entretient avec la réalité factuelle mais aussi avec le fantastique.

À la lumière de ce qui précède, il est permis de mesurer plus précisément le type d'influence qu'Edgar Allan Poe a exercé sur Anne Hébert. Cette influence s'est exercée à plusieurs niveaux : le recours au fantastique, le rôle dévolu au fait divers, l'imaginaire de la fin, la conception de la poésie, etc. Certaines images obsédantes qui peuplent les romans d'Anne Hébert semblent sorties tout droit de l'œuvre de Poe : les chambres closes, les femmes mortes, les revenantes, etc. Plusieurs critiques n'ont pas manqué de relever ces influences, et d'excellente façon. Pour ne mentionner que quelques exemples, Lydia Lamontagne (2012 : 65-66) a noté, dans sa thèse de doctorat, l'influence déterminante de la nouvelle intitulée « Ligeia » dans la genèse de deux poèmes, « Vieille image » et « Le tombeau des rois », de même que celle du poème « The Raven », qui aurait conditionné l'image de l'oiseau présente dans les premiers vers du « Tombeau des rois » : « J'ai mon cœur au poing. / Comme un faucon aveugle » (OCI : 272). Dans son excellente introduction à l'édition critique des *Chambres de bois* publiée par les Presses de l'Université de Montréal dans la collection « Bibliothèque du Nouveau Monde », Luc Bonenfant a montré de son côté le rôle important joué par *La chute de la maison Usher* dans la création de l'ambiance si particulière du roman en question, conjointement avec *Le grand Meaulnes* d'Alain-Fournier et *Les enfants terribles* de Jean Cocteau, ce qui dévoile par ailleurs le syncrétisme américain et français qui caractérise l'univers imaginaire d'Anne Hébert. Selon Luc Bonenfant, ces trois œuvres agissent en effet « comme autant de formulations intertextuelles d'ambiances qui confèrent sa poésie au roman » (OCII : 22). Bonenfant relève ainsi ces influences : « Les contes de Poe et d'Alain-Fournier évoquent des lieux imprécis, sortes de châteaux cachés à révéler. Les morts, chez Poe, ne le sont pas, et l'enfance, chez Alain-Fournier, agit comme une forme utopique de paradis perdu. » (OCII : 22) Pour sa part, Andrea Daniela King (2011) s'est penchée, dans sa thèse de doctorat, sur l'utilisation par Anne Hébert de la figure de la revenante, héritée des contes d'Edgar Poe, qui agit comme un véritable leitmotiv. Cette figure s'avère particulièrement présente dans *Les fous de Bassan*, sous les traits du personnage d'Olivia de la Haute Mer, qui revient hanter le paysage de Griffin Creek après sa mort.

L'influence d'Edgar Allan Poe semble donc s'être exercée avec une force particulièrement significative dans les premières œuvres d'Anne Hébert, notamment dans « Le tombeau des rois », dans *Le torrent* et dans *Les chambres de bois*, pour devenir plus diffuse par la suite. Ainsi, dans *Kamouraska*, l'influence conjuguée de l'imaginaire puritain, de Nathaniel Hawthorne et de Herman Melville semble s'exprimer avec

une plus grande puissance que celle d'Edgar Poe. Mais cette dernière perdure néanmoins et elle se manifeste notamment dans l'atmosphère étouffante de la maison de Québec, dans le huis clos délétère où se mesurent un Jérôme Rolland qui agonise et sa femme qui le veille et qui semble guetter sa mort. Dans les années 1970, les romans d'Anne Hébert versent franchement dans le fantastique, un fantastique démoniaque dans *Les enfants du Sabbat* et teinté de vampirisme dans *Héloïse*, ce qui les éloigne de la tonalité en demi-teinte des textes de Poe. Au moment de l'écriture des *Fous de Bassan*, ce sera d'ailleurs un autre grand auteur américain, William Faulkner, qui s'imposera avec la plus grande force, comme l'observe avec justesse Lucie Guillemette :

Les rapprochements entre [*Les fous de Bassan*] et *The Sound and the Fury* [...] reposent sur une atmosphère similaire, des monologues intérieurs, la multiplication des voix narratives, la présence d'un garçon simple d'esprit. Des études retraçant l'influence de Faulkner sur Anne Hébert montrent que ses personnages sont mus par des pulsions et des désirs mortifères semblables. (*OCIII*, 2014 : 17)

Si l'influence d'Edgar Allan Poe s'avère déterminante dans la genèse de l'œuvre et du style d'Anne Hébert, et dans ce qui constitue leur américanité, il n'en reste pas moins que cette influence mérite en dernier recours d'être replacée dans la problématique des transferts culturels et dans la dynamique de métamorphose du sens qu'elle engage. Un critique comme Michel Espagne observe en ce sens :

Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage [...]. Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser. (Espagne, 2013 : 1)

Lectrice d'Edgar Allan Poe, Anne Hébert ne s'inspire de l'écrivain américain que pour mieux s'en distancer. Elle se dégage ainsi progressivement de ses sources d'inspiration pour les remodeler de plus en plus, en les soumettant à sa sensibilité et à son imaginaire. Elle suit ainsi le mouvement d'ensemble qui a poussé de nombreux écrivains québécois, comme ses cadets Jacques Poulin et Victor-Lévy Beaulieu, à se nourrir des auteurs américains, mais sans perdre de vue pour autant leur situation particulière sur le continent américain.

Bibliographie

- Archambault, Héloïse (2009), « L'appropriation de la mémoire collective dans deux romans des Amériques : *Le Premier Jardin*, d'Anne Hébert, et *Los niños se despiden*, de Pablo Armando Fernandez », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- Biron, Michel (2015), *De Saint-Denys Garneau. Biographie*, Montréal, Boréal.
- Bouchard, Gérard (2000), *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal.
- Corno, Julie (2003), « L'américanité des romans d'Anne Hébert : étude de *Kamouraska*, des *Enfants du sabbat*, des *Fous de Bassan* et du *Premier Jardin* », mémoire de maîtrise, Université de Moncton.
- Espagne, Michel (2013), « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 1^{er} mai 2012, URL : <http://rsl.revues.org/219>, DOI : 10.4000/rsl.219 (consulté le 30 septembre 2016).
- GARNEAU, Hector de Saint-Denys (1937), *Regards et jeux dans l'espace*, texte conforme à l'édition originale de 1937, textes explicatifs et appareil pédagogique établis par François Hébert, Anjou, CEC, 1996.
- KING, Andrea Daniela (2011), « La *revenance* dans le roman québécois au féminin après 1980 », thèse de doctorat, Queen's University.
- LAMONTAGNE, Lydia (2012), « L'envol des ténèbres. Mort et deuil dans la poésie d'Anne Hébert, Fernand Ouellette, Jacques Brault et Denise Desautels », thèse de doctorat, Université d'Ottawa.
- MORENCY, Jean (1994), *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique, de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- MORENCY, Jean (2005), « Du centre vers les marges : l'expérience des frontières dans le roman américain et québécois », dans Jean-François Côté et Emmanuelle Tremblay (dir.), *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*, Québec, Presses de l'Université Laval : 145-160.
- PARÉ, François (2003), *La distance habitée. Essai*, Ottawa, Le Nordir.
- POE, Edgar Allan (1838), *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*, trad. par Charles Baudelaire, La Bibliothèque électronique du Québec, coll. « À tous les vents », volume 74 : version 1.01.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Musique, rythmes et chants dans *Le Torrent*, *Kamouraska* et *Les Fous de Bassan*, transcrits à l'écran

Auteur(s): Marie Pascal, Université de Toronto

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 150 - 170

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12391>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12391>

Musique, rythmes et chants dans *Le torrent*, *Kamouraska* et *Les fous de Bassan*, transcrées à l'écran

MARIE PASCAL

UNIVERSITÉ DE TORONTO

Résumé : Si trois textes d'Anne Hébert ont été adaptés à l'écran, il s'agit d'expliquer les raisons de l'intérêt de Claude Jutra, d'Yves Simoneau et de Simon Lavoie pour ces derniers en particulier. L'analyse thématique et stylistique des nombreux bruits et voix dans les hypotextes démontrera qu'ils les transmuent en poèmes, au potentiel hautement adaptatif. À partir de cette première analyse, nous verrons comment les hyperfilms transcréent ces phénomènes, parfois littéralement, parfois en se détachant dramatiquement de l'original. L'analyse de la bande-son sera particulièrement édifiante, car, alors que nous observons une quasi-absence de musiques d'écran, se multiplient à l'infini des enregistrements en tous genres (acouphènes, cris d'oiseaux, cataractes) qui forcent le spectateur à réinterpréter ces textes phares, à parcourir des sentiers jusque-là inexplorés.

Mots-clés : Musicalité, Voix off, Polyphonie, Transcréation, Écho.

Si les œuvres d'Anne Hébert ont reçu un accueil chaleureux du public et de la critique, pouvons-nous appréhender comme une autre forme de reconnaissance le désir de trois réalisateurs – Simon Lavoie, Claude Jutra et Yves Simoneau – d'adapter pour le grand écran trois de ses récits ? Leur choix, qui s'est arrêté sur « Le torrent » (1950 ; 2012), *Kamouraska* (1970 ; 1973) et *Les fous de Bassan* (1982 ; 1987), découle à notre avis d'une caractéristique essentielle des textes : l'importance, souvent paradoxale et toujours complexe, accordée à la voix et à la musicalité. Peu de critiques se sont en effet penchés sur ce paradoxe du « Torrent » où, bien qu'il soit sourd, François entend par moments le grondement des cataractes¹. Cet environnement auditif symboliquement fort trouve son écho dans le cliquetis des grelots qui hante Elisabeth dans *Kamouraska* et dans le vent mêlé aux cris des oiseaux de mer qui mènent Stevens Brown au meurtre dans *Les fous de Bassan*².

La prégnance du son – d'humain à animal, en passant par une multitude de bruits naturels voire surnaturels – peut être analysée thématiquement, mais notre réflexion s'attachera dans un premier plan à la plume de l'auteure : de nombreux effets de styles musicaux et rythmiques transmutent en effet les textes d'Anne Hébert en de véritables poèmes, conciliant les différents mouvements de cette « vaste cantate à voix multiples » (Merler, 2000 : 51). Les voix des personnages n'y sont plus évocatrices par ce qu'elles disent mais par leur qualité : dans *FB*, le révérend s'exprime avec une « voix de basse caverneuse » (*OCIII*, 2014 : 345) qui, après avoir mué en voix « rauque et tendre à la fois » (*OCIII* : 429), alors qu'il supplie Nora de ne haïr personne, devient « toute cassée et râpeuse » (*OCIII* : 431) le jour de l'enterrement de sa femme³. C'est par son caractère maléfique que celle d'Aurélié Caron parvient en songe à Elisabeth, cette « voix suraiguë » (*OCII* : 394), « en vrille, un ton au-dessus de la voix humaine » (*OCII* : 277), et s'oppose à celle du docteur Nelson évoquant pour Elisabeth le désir d'« être retournée par le son de cette voix, [d']être remuée, fouillée, ouverte, par le son de cette voix » (*OCII* : 370). Cette voix « extraordinaire »

1. On sait toutefois que les sourds entendent les vibrations très basses, d'où la possibilité pour François d'entendre les cataractes.

2. Nous noterons dorénavant les trois hypotextes T, K et FB.

3. Une multitude d'autres occurrences peuvent être relevées dans le roman où les fidèles apparaissent « muets par force » (*OCIII* : 346) ou psalmodient avec des « voix nasillardes » (*OCIII* : 355). Perceval, quand il cherche ses deux cousines, pousse sa voix « à sa limite extrême de voix vivante » (*OCIII* : 445) et ne reconnaît plus celle de Stevens, « de plus en plus lointaine » (*OCIII* : 474) au cours des interrogatoires. La qualité de la voix est tout aussi importante dans *K* où celle de M. Rolland « d'homme [qui] s'enroue » (*OCII*, 2013 : 196) est immédiatement opposée à cette « voix calme », aux « paroles [...] nettes, irréfutables, [qui] sonnent dans la nuit » (*OCII* : 198) de la femme à son chevet. Celles des tantes d'Elisabeth témoignent de leurs différences de caractères pendant le procès : la voix « sèche et mesurée » (*OCII* : 224) de tante Luce-Gertrude se mesure au « ton chantant » (*OCII* : 224) de tante Adélaïde. Quant à celle d'Antoine, elle est « lointaine, quasi enfantine » (*OCII* : 283) à l'oreille d'Elisabeth qui fomenté alors le complot contre lui.

(OCII : 370) devient néanmoins « sifflante » et « rude » après l'assassinat d'Antoine, car la mue vocale symbolise une mutation éthique et morale du personnage⁴. Si François tremble quant à lui dans le silence maternel, c'est pourtant avec « la voix d'un autre », « la voix d'un homme » (OCV, 2015 : 665), qu'il annonce à sa mère qu'il ne retournera pas au Séminaire. Claudine dicte en effet de son silence la conduite à tenir : « [M]a mère ne m'adressait jamais la parole que pour me réprimander [...]. Sa bouche se fermait durement, hermétiquement, comme tenue par un verrou tiré de l'intérieur⁵. » (OCV : 655-656)

Le son de la voix et sa tessiture, indices disséminés par l'auteure sur les considérations morales et psychologiques des personnages, n'apparaissent que comme de menus exemples des procédés dévolus à la musicalité, mis en place pour faire entrer en relation deux *médias*, la musique et la littérature. Il en découle que l'ensemble de ces thématiques sont au centre, dans les trois transcréations⁶, d'une attention particulière à la bande son, à commencer par la complexité des *voix off*. Alors que les « musiques de fosse », ajoutées lors du montage (Chion, 1985 : 154), sont parallèlement quasi absentes, se multiplient à l'infini des enregistrements en tous genres (acouphènes, clapotis, sifflement du vent, cris d'oiseaux) qui, plutôt que de se substituer les uns aux autres, s'entrechoquent dans une surenchère mélodique et rythmique signifiante. Nous nous proposons donc d'analyser les constantes liées à la voix et au rythme dans les hypotextes⁷, pour ensuite nous concentrer sur les procédés de transcréation des hyperfilms.

4. On retrouve ce procédé dans *FB* où la voix du pasteur change perceptiblement après avoir violé Nora : « La voix de Nicolas Jones a perdu son velours, cassée et essoufflée, elle cogne contre les murs de bois. » (OCIII : 373), et empire encore avec le suicide de sa femme : « La voix du pasteur s'éraille comme celle d'un vieil ivrogne. » (OCIII : 458)

5. Notons qu'à partir du moment où François devient sourd, il remarque amèrement que « [l]a parole n'existe plus. Elle est devenue grimace muette » (OCV : 671).

6. Nous utilisons ce terme à l'instar des théories de la traduction pour parler de ce qui est plus communément appelé, dans la critique, l'« adaptation cinématographique ». Formé à partir du préfixe latin « trans- » comme dans les termes « transformation » ou « transécriture » (Gaudreault, 1988), la transcréation exprime l'idée de traversée d'un état à un autre et met l'accent sur le fait que le passage (la création) dépasse l'un et l'autre des deux *médias*.

7. Terme que nous empruntons à Gérard Genette pour qui le concept de transtextualité englobe « toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette, 1982 : 13, l'auteur souligne). Nous parlerons quant à nous d'hyperfilm et non d'hypertexte pour la deuxième catégorie.

Musique et musicalité sous la plume

À l'instar de Grazia Merler, nous dirions que, chez Anne Hébert, « les moments de tension se situent à un point précaire entre le mélodrame et la poésie », et que la langue « châtiée, sobre et aussi fortement lyrique et rude » permet au « retentissement » diégétique de se faire (Merler, 2000 : 52). Les procédés d'écriture propres à l'auteure peuvent en effet être réunis autour de cette thématique de la musicalité ; ces différents types pourraient être répertoriés autour des termes musicaux que sont le staccato, la polyphonie, le canon et le bruit brut.

Quand il analyse la poésie hébertienne, Gérard Bessette parle de *dislocation*, qui doit être entendue « dans son acception la plus stricte, la plus anatomique : séparation des parties du corps, démembrement ; et, par voie de conséquence, tendance à considérer le corps comme un mécanisme mal monté, mal joint, enclin à la désagrégation » (Bessette, 1968 : 13). Pour Merler, la discontinuité hébertienne tient plutôt « à des procédés de surface », « un leurre pour mettre en relief la complexité et l'universalisme de l'énonciation, de même que ses possibilités de retentissement plutôt que de résonance » (Merler, 2000 : 61). Les prises de parole les plus disloquées sont en effet celles qui donnent à voir la vérité le plus clairement : le roi du resserrement, de la syntaxe saccadée, source d'un rythme archaïque et ancestral, celui des battements du cœur ou de la musique des premiers temps, est Perceval : « Retrouver la chaleur du lit. Dormir. Il faut dormir. C'est l'heure de dormir. [...] Me retourne contre le mur. Dormir. Rêver à mon frère Stevens qui est bon pour moi. Lui dire en rêve que je l'aime. » (OCIII : 441) Les répétitions lexicales, les infinitifs niant toute conjugaison, la prosodie circulaire en perpétuel mouvement, sont autant de raisons de lire oralement ces quelques lignes qui, en soulignant la « bonté » de Stevens, semblent donner une densité à ce personnage⁸. Par les onomatopées « Cric un tour de clé », « Par le nez, par la bouche. Fretch, fretch, fretch, gr, gr, gr » (OCIII : 439), Perceval reproduit le son évoqué qui, imprégnant son discours, lui donne d'être entendu par le lecteur. Cette dislocation du discours de l'idiot imprègne et colore la vie pour nous donner accès à une pensée clairvoyante.

8. Nous retrouvons la même prosodie dans T où François résume les faits et gestes d'Amica suivant un rythme interne, sans se formaliser de l'agrammaticalité de ses énoncés : « Nœud de plis sur la poitrine en une seule main. Scintillement de soie trop tendue sur les épaules. Équilibre rompu, recréé ailleurs. Glissement de soie, épaule nue, dévoilement des bras. Doigts si bruns sur la jupe rouge. » (OCV : 679)

Cette importance du rythme répétitif, en *staccato*, est par ailleurs perceptible et analysable dans *K*. La longue accumulation de tâches d'Elisabeth y est prise comme preuve de son innocence, elle qui se construit un rôle de victime pour apaiser sa conscience :

Gavés, lavés, repassés, amidonnés, froufroutés, vernis et bien élevés. Chapelets, dominos, cordes à sauter, scarlatine, première communion, coqueluche, otites, rosbif, puddings, blé d'Inde, blancs-mangers, manteau de lapin, mitaines fourrées. Crosse et toboggan. Ursulines et petit séminaire. Nous n'irons plus au bois. Sonatines de Clementi. La belle enfance qui pousse et s'étire sur la pointe des pieds. Huit petits dragons, mâles et femelles, prêts à témoigner pour elle, Elisabeth d'Aulnières. Sept sacrements plus un. Sept péchés capitaux, plus un. Sept petites terreurs, plus une. Soudain réveillées. Poussant leur cri de guerre. (*OCII* : 202)

Répondant à l'ensemble de ces tâches ingrates, la reconnaissance des enfants est véhiculée par ce « cri de guerre » qui parcourt la tirade de la narratrice enflée de participes passés : il répondra de l'innocence maternelle⁹.

La pratique du *staccato* a donc un intérêt qui dépasse le simple aspect poétique de la prose hébertienne. Assimilés parfois à des exemples de polyphonie tels qu'ils ont été relevés par Neil B. Bishop (1984) pour *FB*, ces procédés ne singularisent pas toujours la voix humaine par rapport aux autres sons ambiants, comme cela apparaît dans l'une des premières phrases du carnet du révérend : « Au loin une rumeur de fête, du côté du nouveau village. [...] Leur fanfare se mêle au vent. M'atteint par rafales. Me perce le tympan. M'emplit les yeux de lueurs fauves stridentes. Ils ont racheté nos terres à mesure qu'elles tombaient en déshérence. » (*OCIII* : 341) La violence cacophonique de ces sons surimposés (fête, fanfare et vent) marque cette citation qui sera suivie d'une multitude de descriptions où le narrateur témoigne de son malaise. Dans l'incipit de *K*, le bruit de la pluie sur la toiture de la maison des Rolland laisse place au son des clochettes attachées au traîneau de Nelson, finalement remplacées par la voix des témoins au procès d'Elisabeth Tassy¹⁰. Par association d'idée face à cette cacophonie polylogique qui les entoure, les protagonistes sont laissés en proie au vertige du retour de leur passé, lequel participe d'un même environnement phonique (ou d'un environnement assez similaire) que celui qui sert de déclencheur. Il en va ainsi des bruits de la fête mêlés au vent qui rappellent au

9. Elisabeth glisse au passage une information sur la différence ontologique entre ses sept enfants et le « plus un » (celui de Nelson), qui revient comme un refrain singularisé par le rythme descendant de chacune de ces fins de phrase.

10. Comme c'est le cas d'Aurélien Caron : « – Allez ! Allez, Madame ! Il n'y a que ça à faire. Recommencer votre vie de la rue Augusta. À partir de votre retour de Kamouraska. Comme s'il n'y avait jamais eu de première fois. Les juges sont intraitables sur ce point. Elle répète in-trai-ta-bles, en séparant chaque syllabe, avec ostentation. » (*OCII* : 269)

révérend le soir où il a violé sa jeune nièce; devant des éléments qui se déchaînent, Elisabeth se remémore le départ de Nelson pour Kamouraska (clochettes) et ses terribles conséquences (procès et séparation).

L'art du canon, relié à la fois à la polyphonie (répétition d'un même énoncé à travers plusieurs voix) et au *staccato*, se laisse analyser à travers les répétitions phoniques ou lexicales : les allitérations, répétition du même son consonantique ayant pour but de représenter le son évoqué, ont elles aussi une fonction révélatrice du passé : « Ce n'est **q**ue la **p**luie. Les **p**remières **g**outtes de **p**luie, lentes, épaisses, espacées, toquent sur le **t**oit de bardeaux, **p**areilles à des **p**as nus. » (OCIII : 371, nous mettons en valeur) Les occlusives (plosives), bruits secs, semblent simuler la pluie dans ce paragraphe qui se termine par l'évocation du sang versé des cousines, un mince tapotement, assez répété pour qu'on l'entende et qui renvoie à l'« ange de l'apocalypse » dont parle ensuite le révérend. Ce paragraphe se trouve en effet placé entre deux références au Jugement dernier avec un mouvement d'amplitude de la violence des représailles, lesquelles ne font qu'être suggérées par la pluie. Nous retrouvons le même système dans T où François dit : « **D**e **t**outes les sonorités **t**errestres, ma **p**auvre **t**ête **d**e sourd ne gardait que le **t**umulte **i**ntermittent de la cataracte **b**attant à mes **t**empes. » (OCV : 667, nous mettons en valeur). Ce sont ici les dentales et les plosives qui ressortent dans cette longue succession de sons, simulant le bruit des cataractes.

Le journal du révérend se distingue aussi par les répétitions lexicales enchaînées, comme c'est le cas de « éééééééééééééééééééééééééééééééé » (*OClIII* : 344), de « 1936193619361936193619361936 » (*OClIII* : 344) et de « NoraOliviaNoraOlivia » (*OClIII* : 360), qui prétendent reproduire l'écriture des jumelles pour un lecteur imaginé par le révérend. La répétition d'un même syntagme, intéressante pour l'oreille et l'intellect, fait aussi penser à la pratique du canon, qui semble introduite par la réitération du mot « pasteur » dans la description des tâches d'Irène, cause de la tragédie d'un couple stérile marié sans amour¹¹, ou du terme « homme », dans le passage où Stevens, métamorphosé et intouchable, s'appête à aller voir

11. Nous lisons en effet : « Irène ne se promène jamais sur la grève. Trop occupée à l'intérieur du presbytère. À soigner la maison du *pasteur*. Les habits noirs du *pasteur*. Le linge blanc du *pasteur*. Les pipes du *pasteur*. Doit se contenter du rapport incohérent de Perceval. De ses cris. De ses larmes. » (OCIII : 366, nous soulignons)

ses parents¹². Ce procédé consistant à faire sonner un élément important dans une phrase se retrouve en filigrane dans la longue rêverie d'Elisabeth, sur les traces de son amant. D'abord analysé phonétiquement à travers ses « sonorités rocailleuses et vertes » (*OCII* : 365), le nom propre résonne ensuite tout au long d'une phrase : « Un voyageur assis dans un traîneau noir, enveloppé de fourrures sanglantes, file le long du fleuve. Bien loin de **Kamouraska**. Tournant le dos à **Kamouraska**. Ayant fini de **Kamouraska**. Après avoir tiré de **Kamouraska** tout ce qu'il y avait à en tirer de nécessaire et d'urgent. » (*OCII* : 379, nous soulignons) La dureté des consonnes représente l'acte violent de Nelson, soit comme une prévision ou une prolepse qui poursuit Elisabeth, soit comme preuve d'un certain déterminisme : nul autre lieu ne pouvait être témoin des deux coups de pistolet¹³.

Les répétitions à travers différents énoncés selon le système propre aux écholalias donnent, quant à elles, comme le souligne Janet M. Paterson (1985 : 163), une impression de « déjà-vu, de déjà-lu », termes auxquels nous ajouterions celui de « déjà-entendu ». T propose les prémices de cette pratique où la terrible parole de la grande Claudine, « Tu es mon fils, tu me continues », est répétée à trois reprises (*OCV* : 660, 662 et 681). « Construit en partie sur le mode de la répétition » (Paterson, 1985 : 163), *FB* met quant à lui en exergue la ressemblance entre Nora et son oncle, d'abord relevée par ce dernier (« Les deux plus roux de Griffin Creek, lustrés comme des renards, affirme Perceval » [*OCIII* : 355]), par Irène (« Tout le monde sait bien que les deux plus roux de Griffin Creek se ressemblent, comme père et fille ; bien qu'ils ne soient que l'oncle et la nièce » [*OCIII* : 366]), puis lors de leur affrontement : « Les deux plus roux de Griffin Creek (comme des renards, dira Perceval) se regardent sur le bord de la route. » (*OCIII* : 365)

Mais c'est enfin par les intrusions violentes du son pur, inarticulé, que se complète ce vaste réseau auditif. Si la voix est omniprésente, c'est aussi le cri, son contrechamp monstrueux, qui transparaît et résonne à travers les lignes. Comme l'écrit Paterson (1985 : 168), dans *FB*, la notion de cri acquiert, dans le récit de Perceval et dans

12. Stevens met en effet en avant l'hégémonie masculine qui le représente dans ce long paragraphe : « [A]vec un costume *d'homme* et un chapeau *d'homme*, je ne suis pas pour me découvrir devant mes parents pareil à un enfant tout nu qui penche la tête et attend sa punition. Je les domine à présent de toute ma taille *d'homme*, de tous mes habits *d'homme*, de tout mon chapeau *d'homme*, de toutes mes bottes *d'homme*, et il faut qu'ils le sachent. La visite que je leur fais, ce soir, est une visite *officielle*, en costume *officiel*, mon costume *d'homme officiel* » (*OCIII* : 402, nous soulignons).

13. Plusieurs noms de villages défilent à mesure de l'avancée de Nelson. C'est par exemple le cas de Saint-Vallier, de Sainte-Anne-de-la-Pocatière qui « sonne, pareil à un coup de cloche. Un seul coup, long et sonore, ricochant dans le froid de l'hiver » (*OCII* : 361) ou de Rivière-Ouelle, le dernier village avant Kamouraska : « Étirer le plus possible les premières syllabes fermées de ri-vi-, les laisser s'ouvrir en è-re. Essayer en vain de retenir Ouelle, ce nom liquide qui s'enroule et fuit, se perd dans la mousse, pareil à une source. » (*OCII* : 365)

celui de Stevens, une importance capitale. Le cri, c'est ce qui permet l'expression de l'inexprimable, de l'irrépérable. C'est-à-dire que là où la vérité ne se laisse pas dire, le cri, qui se trouve en excès du langage, exprime le désir et surtout son impasse¹⁴.

Celui de Perceval est décrit à de nombreuses reprises et résonne encore aux oreilles du révérend plusieurs décennies plus tard :

La voix de Perceval siffle à mes oreilles. Cet enfant est fou. Il a fallu l'enfermer à Baie Saint-Paul. D'où vient que sa voix perçante persiste encore dans ma tête, en dépit du temps qui passe ? Le voici qui affirme, à travers ses larmes, que son oncle Nicolas était là, sur la grève, près de la cabane à bateaux, le soir du 31 août, et que la lune blanche faisait des taches blanches, comme de la chaux répandue par terre dans la nuit. (*OCIII* : 370)

Doué d'une existence autonome de l'être dont il provient¹⁵, le cri existe de manière pluriponctuelle comme accusation directe des coupables de la mort des petites Atkins, car il est pour Jones celui de quelqu'un « qui sait à quoi s'en tenir et se trouve déjà face à face avec l'intolérable » (*OCIII* : 372), même s'il s'agit, paradoxalement, d'un « fou » que l'on a dû interner.

Si les cris des humains, à l'instar de celui de Perceval, peuvent se rendre mémorables, la nature l'emporte sur eux, comme en témoignent les quelques « cris [et] rires aigus [de Nora et d'Olivia] se mêl[a]nt au vent, à la clameur déchirante » des fous de Bassan (*OCIII* : 362), et la clameur de la mer, déchaînée contre le révérend¹⁶. Ces éléments fonctionnent tous deux à l'image de la pluie et du vent dans *K*, qui mettent en danger la santé mentale d'Elisabeth : « Il y a trop de vent ici. Non, je ne m'habituerai pas à ce vent. La nuit, le vent siffle tout autour de la maison, il secoue les volets. Le vent me fait mourir. On dit que la voix des morts se mêle au vent, les soirs de tempête. » (*OCII* : 251) La répétition du mot « vent » met en relief l'élément, tout comme le fracas du torrent résonne, dans le délire de François qui se plaint : « Le torrent subitement gronda avec tant de force sous mon crâne que l'épouvante me saisit » (*OCV* : 669), « Le torrent me subjuguait, me secouait de la tête aux pieds,

14. Paterson va plus loin encore en soulignant l'« importance de la dernière lettre de Stevens, où tous les cris des fous convergent : cris des oiseaux, cri du désir, cris fous des personnages. En réalité, une véritable explosion sémantique s'empare du texte. Soumis au rythme de la folie, le texte ne cesse d'évoquer, par la voie d'un discours délirant, les oiseaux » (Paterson, 1985 : 169).

15. Comme l'énonce Perceval lui-même : « Une espèce de son incontrôlable. Commence dans mon ventre. Monte dans ma poitrine. Serre ma gorge. Gicle dans ma bouche. Éclate à l'air libre. Ne peux m'en empêcher. Un son qui file jusqu'au ciel après avoir creusé son trou noir dans mes os. Une toute petite charrue invisible fraie son sillon. Au plus dur de moi. Au plus profond de moi. Pour le passage du cri. Brisé en mille éclats. Moi en mille éclats violents, brisés. Par le passage du cri. » (*OCIII* : 440)

16. Le révérend voudrait « amadouer [la mer] tout à fait. La charmer au plus profond d'elle-même. Éprouver [s]a voix sur la mer », mais il reconnaît que « [s]eul le cri des oiseaux aquatiques touche l'eau d'aussi près » (*OCIII* : 351).

me brisa dans un remous qui faillit me désarticuler » (OCV : 669) ou « Je suis couché sur le roc, tout au bord du torrent. Je vois sa mousse qui fuse en gerbes jaunes. Se peut-il que je revienne du torrent ? Ah ! Quel combat atroce m'a meurtri ! » (OCV : 670)

Si l'œuvre hébertienne peut être considérée comme une « cantate », le terme de « symphonie » nous semble plus heureux puisqu'en plus des multiples voix, s'ajoutent des sons et des rythmes, figurant autant d'instruments. Comme l'auditif tient une large place dans les textes, aurait-il été banalisé dans les transcriptions, *médium* qui se revendique de l'audio-visuel ? Que ce soit par l'intérêt porté à la superposition, par le dénuement total, ou par la place accordée aux sons et rythmes, la musicalité est pourtant loin d'avoir été éludée par les réalisateurs.

Bandes-son et procédés inusités

Composante à part entière des films, le son est relativement peu étudié dans le domaine cinématographique, notamment en ce qui a trait à la transcréation. Par son immatérialité, il apparaît comme un phénomène extradiégétique intrusif et, faisant fi des conventions, il se déploie autour d'une gamme d'autant plus variée et riche qu'il s'oppose à la vision humaine, « *partielle et directionnelle* comme celle du cinéma, alors que l'audition, elle, est *omnidirectionnelle* » (Chion, 1982 : 25, l'auteur souligne).

Dans un premier niveau d'analyse, nous remarquons que les réalisateurs ont transcréé tout d'abord l'idée de cantate et de polyphonie des hypotextes par une utilisation toute particulière de la *voix off*. La *voix off* est acousmatique, une « voix sans corps qui, dans les films, raconte, commente et suscite l'évocation du passé » (Chion, 1982 : 47), ce qui n'est pas sans rappeler la définition de la « dislocation » de Bes-sette. Procédé de prédilection de chacun des hyperfilms, la *voix off* est dans *FB* celle de Stevens, vieillard, qui remplace le narrateur premier (le révérend) de l'hypotexte ainsi que toutes les autres voix qui se succèdent dans le roman. Si la plupart du temps la voix est « détachée du corps » (Chion, 1982 : 47) présentée dans le plan, comme c'est le cas quand elle accompagne l'analepse où Stevens amène son frère en pleine mer, elle n'est cependant pas toujours acousmatique. Lors des séquences où le vieil homme est présent dans le champ, il peut en effet arriver que sa bouche soit close, mais qu'on entende sa voix ânonnant des souvenirs. Dans la séquence où Stevens amène son frère à la pêche (57'16''), la *voix off* ne jouit par ailleurs d'aucun statut privilégié par rapport aux autres composantes de la bande-son, contrairement à ce

qu'affirme Chion¹⁷. Loin d'être atténués pour céder leur place aux paroles de Stevens, le vent, le bruit des vagues et la musique de fosse ne faiblissent aucunement et nous empêchent de toujours bien entendre les mots de Stevens (« Amener Perceval à la pêche. S'envoler avec lui sur la mer. Dans le vent » [58'35'']). En plus de rappeler le combat de l'hypotexte entre le révérend et la mer, leur hégémonie tyrannique crée un écho avec les premières paroles du film où Stevens désire se disculper : « Dans toute cette histoire, il faudrait, il faut, ne pas oublier la présence du vent, de sa voix » (5'07'')¹⁸. Ainsi, si la *voix off* de Stevens qui témoigne à la place de la multitude des narrateurs, est extrêmement présente, nous entendons aussi par moments celle de « tout le monde » ainsi que la voix permanente du vent. Ces deux dernières sont mises sur le devant de la scène dans la bande-son qui, offrant un parallèle avec l'hypotexte, accuse de ce fait l'ensemble du groupe de narrateurs. En effet, si on en vient à la conclusion qu'il n'y avait pas de vent le soir du 31 août¹⁹, le groupe entier, témoin auditif de l'affrontement, prend donc sa part de responsabilité : alors que tous entendaient, personne n'est intervenu pour empêcher le meurtre des cousines.

Dans *K*, le brouillage entre les différentes Elisabeth-narratrices (Mlle d'Aulnières, Mme Tassy mariée, Mme Tassy amante et Mme Rolland) a pu être critiqué par d'autres²⁰, mais il a pourtant été conservé et transcrété par Jutra. Ainsi, tout comme dans le roman, la *voix off* d'Elisabeth Tassy intervient à plusieurs reprises dans les trente premières minutes du film. La qualité de ces voix (toutes prononcées par la même actrice, Geneviève Bujold) est parfois travaillée selon qu'elle est criminelle, repentante ou amoureuse, dans un désir de correspondre aux adjectifs des hypotextes. Ce qui est novateur néanmoins, c'est que Mme Tassy y coupe la parole à une autre

17. Ce dernier rappelle en effet que notre monde est fortement marqué par le « vococentrisme » et que la voix est de ce fait un « être sonore privilégié » (Chion, 1982 : 16).

18. Notons que cette phrase était originellement celle du révérend, et non de Stevens. Jones dit en effet dans l'hypotexte : « Dans toute cette histoire il faudrait tenir compte du vent, de la présence du vent, de sa voix lancinante à nos oreilles, de son haleine salée sur nos lèvres. Pas un geste d'homme ou de femme, dans ce pays, qui ne soit accompagné du vent. » (OCIII : 352) Tout de même, Stevens reprend cette phrase à la fin du roman, ce qui participe au réseau d'échos : « Dans toute cette histoire, je l'ai déjà dit, il faut tenir compte du vent. Du commencement à la fin. » (OCIII : 512)

19. Comme Stevens le stipule finalement dans la dernière lettre destinée à Hotchkiss dans l'hypotexte : « Dans le silence qui suit je comprends tout de suite que le calme de la nuit, que la beauté de la nuit n'ont pas cessé d'exister pendant tout ce temps. » (OCIII : 514)

20. Comme c'est le cas par exemple de Robert Kanters qui considère que « ce qui n'emporte pas tout à fait la conviction c'est la voix d'Elisabeth que nous devrions entendre presque tout le temps. Cela ne colle pas toujours, la voix d'Elisabeth vieillie n'est guère celle d'une femme qui a eu 11 enfants. [...] La voix d'Elisabeth jeune fille n'est guère celle d'une petite Canadienne pieusement élevée vers 1839, il y manque des harmoniques, et il y en a d'autres trop modernes. Cela tient peut-être à la présence dans le roman de morceaux de réalité mal enchâssés. Et cela tient aussi à un certain décalage dans la tentative de superposition des deux Elisabeth, à l'emploi moderne d'une double voix à la manière des ventriloques, le monologue intérieur transposé d'Elisabeth étant plus ou moins altéré par la voix de Mme Hébert elle-même » (Kanters, 1970 : 20).

Elisabeth qui était déjà en train de s'exprimer en *voix off*. La voix criminelle jaillit d'outre-tombe, en écho, apathique (« Arrêtée, questionnée... passer d'une prison à une autre, purger ma peine à jamais » [8'52]), et coupe brutalement la parole à celle de la femme mariée à un mourant (« Ne rien donner de soi, ne rien recevoir. Que les époux demeurent secrets l'un à l'autre. Amen » [5'56'']) dans un véritable combat entre deux protagonistes prises au piège du même corps. Il peut arriver aussi, et ce procédé est plus dérangent, que les paroles de protagonistes différentes soient prononcées par la même voix : alors que la *voix off* de Mme Tassy en fuite demande à son cocher de presser le pas pour atteindre la frontière, celle de Mme Rolland qui cherche le sucre pour les gouttes de son mari mourant lui succède dans une des premières séquences du film : « Vite, il faut faire vite cocher... Y'a pas de sucre ? Mais où est le sucre ? Florida, qu'est-ce que vous avez fait du sucre ? » (6'43'')

Dans T, la *voix off* épouse à merveille l'état de surdité dans lequel est plongé François. Si elle est la plupart du temps redondante par rapport à ce qui est filmé, il peut arriver que le spectateur ne sache pas si elle est ou non acousmatique, comme dans la séquence finale, chargée d'acouphènes, où on l'entend dire « j'ai soif » (2h09'47''). Le spectateur sera déstabilisé par le ton de la voix, car la phrase pourrait très bien être prononcée par François dans le champ, ce qui entre en conflit avec le fait qu'il n'a pas, comme il le dit ensuite, « ouvert la bouche ». Comme il ne nous est pas donné de voir sa bouche (dans la pénombre et cachée par le corps d'Amica) et que sa tessiture ne ressemble pas à l'ensemble des autres occurrences en *voix off*, l'interprétation est empêchée même si l'on n'entend les acouphènes que dans les passages en *voix in*. C'est justement sur le doute qui s'infiltré dans la conscience du spectateur (impossibilité de distinguer ce qui sort du corps de ce qui reste dedans) que joue cette intervention de la *voix off*, proposant une lecture particulière de l'hypotexte. Puisqu'Amica répond à l'ordre (en lui servant l'eau), deux hypothèses se confrontent : soit François a prononcé « j'ai soif » et Amica n'a fait qu'obtempérer, soit cette dernière lit dans ses pensées et elle est, comme il le pense, une sorcière. Si on admet qu'il ne s'agit pas d'une *voix off*, le désaveu d'Amica apparaît comme une preuve de l'état de trouble – voire de folie – de François. Si au contraire il s'agit d'une *voix off*, Amica a bien prévu de l'empoisonner²¹ et veut le forcer à boire un liquide qu'il n'a pas demandé. Cette scène d'« empoisonnement » nous laisse en proie à l'horreur, car elle est la première dans une longue série de questionnements, non simplement diégétiques, mais sur les procédés filmiques qui prétendent offrir une lecture particulière de l'hypotexte

21. Comme semble l'indiquer une séquence où on la voit verser une poudre blanche dans le pichet d'eau qu'elle destine à François.

sans jamais la certifier. En cela, le film de Lavoie transcrite admirablement le jeu sur la voix élaboré par la nouvelle tout en nous laissant une interprétation ambivalente, fidèle à la pluralité des lectures de l'hypotexte.

Recomposition de la polyphonie, la saturation de la bande-son est un deuxième phénomène analysable et d'autant plus intéressant qu'il se retrouve, comme s'ils s'étaient concertés, dans les trois hyperfilms. Nous employons ici le terme de « bande-son » malgré la mise en garde de Chion

contre une notion fourre-tout et trompeuse puisqu'elle postule que les éléments sonores assemblés sur un unique support d'enregistrement (la piste optique du film) se présenteraient effectivement au spectateur comme une sorte de bloc faisant coalition, face à une non moins fictive « bande image ». (Chion, 1982 : 13)

Chion touche justement du doigt notre argument : une *coalition* de sons met effectivement en danger la perspective des personnages, l'ensemble des éléments auditifs faisant appel à différentes couches de réels (à un passé lointain ou au présent de l'image) qui se singularisent chaque fois par leur teneur violente. Dans la présente étude, nous alternerons entre les deux concepts proposés par François Jost sur le « savoir filmique » : la « focalisation interne », « cas où le narrateur nous fait accéder aux pensées et aux sentiments des personnages » (Jost, 1987 : 111) et l'« auricularisation interne primaire²² », « lorsque certaines déformations écartent la bande sonore des codes du réalisme et renvoient d'emblée à la subjectivité d'une oreille » (Jost, 1987 : 49).

Dans *FB*, la bande-son est saturée chaque fois que le vieux Stevens intervient, soit dans le champ, soit par une *voix off*, dans une superposition apparemment anarchique de musiques acousmètres, de musiques de fosse et de bruitages intra-diégétiques divers (vent, oiseaux). Plusieurs pistes s'entrechoquent plus qu'elles ne s'entremêlent, attendant du spectateur qu'il traite un nombre plus important d'informations auditives que visuelles. Mais c'est en fait la complexité de l'environnement

22. Se distinguant chez Jost de l'« auricularisation interne secondaire » : « [L]orsque la subjectivité auditive est construite par le montage et le visuel (geste du personnage, changement d'intensité en rapport avec le déplacement d'une source sonore attestée) de sorte que l'ancrage et le relais du son par une instance profilmique sont possibles. » (Jost, 1987 : 49)

auditif romanesque qui est ici transposé par Simoneau : si Nora²³ ou le révérend²⁴ ne cessent d'y rendre tangibles les bruits de la nature qui les entourent dans les hypotextes, l'hyperfilm les rend audibles par une auricularisation interne dans plusieurs séquences. La bande-son transcrite par exemple l'importance des fous de Bassan, omniprésents par leurs cris, et va jusqu'à les lier au personnage de Stevens, leur hypostase : dès son retour, les cris des oiseaux marins semblent vouloir l'acclamer (9'51''); lors de sa brève apparition au cours du prêche du révérend, les cris des oiseaux emplissent l'église et rendent inaudibles les dernières paroles du pasteur (17'23"). Dans ses allées et venues, Stevens est suivi de ces oiseaux, ses représentants naturels, alors qu'ils apparaissaient originellement comme un tourment indépendant de lui²⁵.

Dans l'un des rares articles écrits sur le film *K*, Jean-Pierre Tadros annonce que « pour ce qui est de la musique, on a su, heureusement, l'empêcher de souligner trop souvent le mélodramatique de l'histoire » (Tadros, 1975 : 15). Si cette dernière accompagne presque exclusivement les moments où les deux amants se retrouvent, cela ne signifie pas qu'il n'y a pas de « musique de fosse » romantique²⁶. Il est vrai cependant que la densité de la bande son est plus importante quand se mêlent des sons qui devraient réellement être entendus par les personnages à d'autres inventés par Elisabeth, narratrice et personnage, procédé qui peut être analysé comme une intrusion de l'auricularisation primaire au moyen de la « subjectivité de l'oreille » (Jost, 1987 : 49) tourmentée d'Elisabeth. Ainsi en est-il de la séquence initiale du film où se mêlent le bruit de la pluie (réellement entendu par le couple Rolland) et le claquement de sabots du cheval de Nelson (souvenir auditif inventé d'Elisabeth, cette

23. « J'aime les dimanches d'été lorsque la porte de l'église est ouverte à deux battants sur la campagne. Le chant des oiseaux, la rumeur des insectes se mêlent au chant des hymnes, au son de l'harmonium. De grandes bouffées d'odeur pénètrent partout, comme des paquets de mer. » (*OCIII* : 421)

24. « Les arbres tout alentour se rapprochent, avec leur souffle mouillé, leur odeur de sève et de résine. Les planches de la maison gémissent comme des arbres en forêt. Quelque part dans la profondeur de la forêt des arbres vivants répondent aux arbres morts de la maison. La nuit obscure est pleine d'appels d'arbres et de végétation triomphante en marche vers le cœur pourri de cette demeure. » (*OCIII* : 357)

25. Il avoue dans l'hypotexte avoir violé sa cousine sous les encouragements des oiseaux, contre le témoignage de tout le monde qui « allègu[e] que les oiseaux se taisent la nuit ». Stevens « jure que cette nuit-là les oiseaux de mer se sont déployés en bandes tournoyantes, au-dessus de trois corps couchés sur le sable de Griffin Creek. Leurs cris perçants, gravés dans [s]a mémoire, [l]e réveillent chaque nuit, [l]e changent en poissonnaillie, étripée vivante, sur les tables de vidage » (*OCIII* : 513). Nous pouvons aussi penser aux différentes études dédiées à la symbolique du « fou » dans le roman pour comprendre à quel point le rapport souligné par le réalisateur peut être significatif.

26. Notons que plusieurs « musiques d'écran », « dont la source est dans le présent et dans le lieu de l'action » (Chion, 1985 : 154) accompagnent en effet l'image, non seulement pendant les deux bals chez le gouverneur, mais aussi lors des veillées avec les tantes (ces dernières se relaient au piano pendant que les autres brodent) et pendant les répétitions de chants liturgiques autour de la maison des d'Aulnières.

dernière étant absente au moment du départ de son amant pour Kamouraska). Dans cette séquence interviennent aussi une musique laconique et la *voix off* d'Elisabeth qui murmure « mon seul, mon terrible amour » (2'33'). Extrêmement dense auditivement, cette séquence relie tous les éléments phares de la diégèse : le sacrifice de Nelson, la teneur (terrible et passionnée) de leur amour et l'agonie du deuxième mari d'Elisabeth, qui l'amène à revivre, ou plutôt à imaginer, celle du premier. Des sons provenant de l'intradiégétique et des sons extradiégétiques ou imaginés, s'enroulent les uns autour des autres, comme si chacun avait sa place dans la perspective d'Elisabeth. L'espace offert par la bande-son est utilisé pour créer un système cognitif déstabilisant pour le spectateur autant que pour la protagoniste.

D'autres séquences de *K* présentent des *voix off* autres que celle d'Elisabeth, comme c'est le cas de l'incantation de Nelson « Malfaisante Elisabeth, tu l'auras voulu ! » (2h13'27''), suivie des premiers tintements de clochettes (représentants principaux de la voiture de Nelson tant décrite dans le roman) et de la musique d'action endiablée qui l'accompagneront dans chacun des plans qui le rapprochent de sa cible. Cette musique prétend-elle transcrire la litanie d'Elisabeth qui épelle les nombreux villages par où passe son amant ? La distance due aux différents sujets (l'alternance entre des plans de Nelson dans les immensités de blancheur et ceux présentant la tristesse grandissante d'Elisabeth à sa fenêtre) devrait être minimisée par le passage des images sous une bande-son continue, mais elle accentue à notre avis la différence ontologique entre ces protagonistes : Nelson deviendra une bête par son contact violent avec la mort, tandis qu'Elisabeth gardera sa pureté, bien qu'elle soit la cause de cette violence.

L'ouverture de l'esprit d'Elisabeth ou de Stevens au monde qui les entoure se fait donc par le biais des sons de ce monde, et il en est ainsi dès les nouvelles de jeunesse de l'auteure : dans *T*, François entend ainsi le torrent même dans les séquences où il en est éloigné²⁷. Par ailleurs, si ce dernier est sourd, plusieurs sons autres que des souvenirs auditifs (bruit de la pluie ou du torrent qui peuvent être recomposés par le protagoniste à partir de remémorations) parasitent la bande-son. Une séquence novatrice à cet égard est celle où Claudine frappe François à la tête avec le trousseau de clés : à travers un cri qui est restitué doublement, la bande-son lie deux séquences

27. En effet, François dit : « À partir de ce jour, une fissure se fit dans ma vie opprimée. Le silence lourd de la surdité m'envahit et la disponibilité au rêve qui se montrait une sorte d'accompagnement. Aucune voix, aucun bruit extérieur n'arrivait plus jusqu'à moi. Pas plus le fracas des chutes que le cri du grillon. De cela, je demeurais sûr. Pourtant, j'entendais en moi le torrent exister, notre maison aussi et tout le domaine. Je ne possédais pas le monde, mais ceci se trouvait changé : une partie du monde me possédait. Le domaine d'eau, de montagnes et d'autres bas venait poser sur moi sa touche souveraine. » (OCV : 666)

filmiques clés (01'26'' et 53'51''). La première séquence du film présente en effet une jeune femme qui chantonne, cherchant de sa voix à calmer son bébé²⁸. Elle se détourne violemment en hurlant quand deux religieuses essaient de lui prendre son enfant. Plus loin, dans la séquence qui retient notre attention, le bruit des clés martèle la tête de François qui s'effondre sous les cris de Claudine ; nous entendons en écho le long cri strident de la jeune femme de la séquence initiale, reconnaissable car plus aigu. Cette juxtaposition du cri de Claudine à deux moments éloignés chronologiquement semble expliquer sa terreur (marginale en devenir, elle est sur le point de voir se fossiliser cet état de marginalité), tout en liant l'élément aquatique (présent par le son dans la première séquence) à la mutilation violente (le bruit des clés entendu de la perspective de François). On pourrait ici avancer l'hypothèse selon laquelle la bande-son mêle des sons entendus par le personnage (le coup de clé et le cri de Claudine qui frappe François, tous deux entendus de sa perspective) et des sons visant le spectateur (l'écho du cri de la jeune femme, dont nous nous souvenons et qui renvoie à une séquence diégétique antérieure), dans une mise en abyme (des temps, des couches de réel) étourdissante.

Dans l'ensemble de ces séquences, la saturation de la bande-son transcrite non seulement des éléments discursifs et narratifs des hypotextes, mais elle semble aussi mettre en valeur des lectures particulières de ces passages, renseignant sur la folie de Stevens (poussé au meurtre par les oiseaux), la malfaisance de la narratrice de *K* (qui ne parviendra jamais complètement à apaiser sa conscience) ou la souffrance de la mère de François (qui choisit en pure perte le torrent pour sauver la cause de sa damnation).

Une dernière construction des hyperfilms se doit finalement d'être analysée : l'intrusion de phénomènes auditifs particuliers voire dérangeants mais essentiels soit pour la diégèse soit pour la connivence personnages-spectateurs. Dérangeants, ils le sont dans le sens de « désagréables », et deviennent remarquables en ce qu'ils peuvent être interprétés comme un désir de la part des réalisateurs de transmettre le malaise évoqué par les structures entrechoquées des œuvres d'Anne Hébert. Dès le début de *T*, François est sourd à notre insu même si Lavoie dissémine des indices de cette surdité en plaçant la zone d'écoute à l'intérieur de sa tête : à son réveil du coma, dans une séquence d'abord muette qui se charge progressivement d'acouphènes, François hurle de douleur et nous n'entendons pas ce hurlement (1h13'40''). C'est de l'intérieur de sa tête que nous percevons le choc du lourd trousseau de clés

28. Notons qu'on entend les pleurs du bébé comme si le micro était placé dans l'eau. Comme le point d'écoute est sous-marin, Claudine et François sont immédiatement reliés à l'élément aquatique.

lancé par sa mère (53'51''), c'est aussi là que naissent les acouphènes sinistres qui l'envahissent avec la pulsion du matricide quand il s'approche de Perceval, « cet être de fougue et de passion », la première fois (1h36'54''). Enfin, dans plusieurs séquences, les acouphènes résonnent comme un parasite auditif ayant pour but de prévenir le protagoniste d'un danger, comme c'est le cas quand il s'approche des itinérants (1h01'45''). Alors que nous ne distinguons encore qu'à peine les deux formes sur la route, les acouphènes de l'auricularisation interne sont si violents que le spectateur est amené à associer ce malaise à la présence des intrus sur le territoire de François et à les sémantiser ainsi chaque fois qu'ils sont audibles. Immédiatement après que ce dernier a frappé l'homme, les acouphènes cessent, comme pour corroborer nos doutes quant à l'association acouphènes-danger²⁹. Il se peut aussi que ces parasites représentent la colère du protagoniste sourd et transcrivent de ce fait la signification du fracas du torrent dans la nouvelle³⁰. Bruits de cataractes et acouphènes sont donc les principales composantes de la bande son du film de Lavoie. Il est possible d'avancer l'hypothèse que ces effets de montage convergent tous pour rendre compte du paradoxe présent dans l'hypothèse, entre la grande vulnérabilité du narrateur, laquelle est avant tout liée à sa surdité, et cette surdité même, qui devrait empêcher le personnage d'entretenir un lien auditif avec le torrent.

Dans *FB*, c'est le leitmotiv du temps qui passe qui sera présenté sous une forme dérangement, en ce que les secondes qui s'égrainent et la répétition d'heures importantes peuvent apparaître comme autant de détails menaçants³¹. En effet, si nous réfléchissons à l'importance accordée dans l'hypotexte à l'heure de la disparition des cousines, il n'est pas surprenant que la bande-son de l'hyperfilm soit ponctuée du « tic-tac » entêtant de la grosse pendule de Maureen (10'41''). Ainsi, dans la séquence où elle accueille le retour de son cousin, ils ne parlent ni ne font de bruit. La bande-son serait totalement silencieuse sans le rythme de cette pendule que

29. Il reste néanmoins étonnant, pour valider cette hypothèse, que la rencontre avec les colporteurs se fasse, dans la nouvelle, sans la moindre intervention d'acouphène ou de référence au torrent. Le champ sémantique de la violence est certes introduit par l'exclamative initiale « Ô ma colère, assemble tes puissances certaines ! » (*OCV* : 672), mais sans que l'entité représentée le soit clairement.

30. Jusqu'à la mort de Claudine, le torrent semble en effet illustrer les états d'âme du sourd, comme c'est le cas chaque fois qu'il rend visite à Perceval : « Je quittais l'écurie, la tête et les oreilles battant d'un vacarme qui me rendait presque fou. Toujours ce ressac d'eau et d'orage. Je me prenais le front à deux mains et les chocs se précipitaient à telle allure que j'avais peur de mourir. » (*OCV* : 668)

31. L'heure des forfaits est martelée dans *FB* : « Sept heures trente, sept heures trente, sept heures trente, l'air d'un coucou qui étire le cou et répète l'heure trois fois. Bob Allen aussi a dit sept heures trente. Maureen aussi, sans bouger de sa place. Elle ajoute neuf heures trente pour l'heure de départ de Nora et Olivia de chez elle. » (*OCIII* : 445) Cette constante de l'heure terrifiante se retrouve d'ailleurs dans *K*, pour le passage de Nelson : « Neuf heures du soir, jeudi ! Je jure qu'il était neuf heures du soir ! Jeudi à neuf heures du soir ! » (*OCII* : 384), « Neuf heures du soir ! Il était neuf heures du soir ! L'homme m'a demandé où se trouvait la terre ferme. » (*OCII* : 384)

Maureen prend la peine de remonter, en silence aussi. Dans son témoignage, Olivia de la Haute Mer en donnait une longue description, relevant l'aspect funeste de ce « balancier qui oscille de gauche à droite et de droite à gauche » (*OCIII* : 482) jusqu'au moment de sa mort, coïncidant d'ailleurs avec l'arrêt de l'horloge³², alors que le rire de Nora « s'égrène, léger et cristallin » (*OCIII* : 482). Laisée seule après une dernière dispute avec Stevens, Maureen est en effet, dans l'avant-dernière séquence, figée devant cette horloge qu'elle n'avait cessé de remonter, tandis qu'Olivia commence sa plainte en mêlant tous ces éléments : « Le tic-tac de l'horloge dans la pièce, à côté. Le rire de Nora en cascade. La voix sourde de Maureen. Moi qui n'achève aucune phrase. » (*OCIII* : 480)

Contrepartie de cet incessant balancier, le silence, négation de toute musicalité, choquera dans une séquence du film de Simoneau. Dans l'hypotexte, le silence qui rend fou est décrit par Perceval au moment où il retrouve le bracelet de Nora³³. Dans l'hyperfilm, Stevens, qui venait demander à Olivia de partir avec lui, se fait refuser au milieu de la fête du village dans une séquence (1h20'27'') où les bruits du vent et de la fête s'interrompent subitement pour laisser place à la demande. Cette suspension sonore est accompagnée d'un ralenti très perceptible de l'image, les danseurs se retournent lentement, Olivia fixe longuement son cousin, suggérant l'arrêt de l'horloge décrit dans le texte. Cette séquence unique par le soudain arrêt de la bande-son scelle le destin de la jeune fille, en plus de présenter une paralipse visant à crédibiliser la colère de Stevens contre sa cousine et à servir finalement de prolepse à sa prochaine action à son égard : ne pouvant s'en emparer, il va la tuer.

Enfin, dans *K*, les bruits du traîneau (piétinement de cheval, cri de Nelson et tintements des grelots³⁴) consistent en une « auricularisation interne mobilisée », qui peut être remarquée « quand le personnage a encore à l'oreille des sons (cris de mouette), [qui] nous emplissent d'horreur, car nous continuons à les entendre même si c'est

32. Olivia ajoute en effet : « Le temps s'est arrêté à Griffin Creek. Le soir du 31 août 1936. Il n'y a qu'à regarder l'heure fixée au mur du petit salon de ma cousine Maureen. Neuf heures trente ce soir-là. » (*OCIII* : 488)

33. « Quand le vent s'arrête tout à fait. Chose rare. Reprend son souffle un instant. Fait le mort. Le soleil s'arrête aussi. Toute vie suspendue. [...] Un tel silence soudain. Même les mouettes saisies par ce silence incompréhensible. Ce pur souffle de l'air. Sans vent. Les vagues muettes balancent la chaloupe de mon frère Stevens, attachée à un pieu planté dans le sable. Avant que ne reprenne le vent en bourrasques folles et que ne recommencent les vagues bruissantes, aperçu un objet brillant sur le sable. Cet objet bleu a sans doute profité de l'absence du vent et de l'arrêt de toutes choses pour se poser là, sur le sable. Le retour de la vague le baigne et le rend plus bleu. » (*OCIII* : 464)

34. En effet, on relève plusieurs descriptions des grelots : « Cinq heures du matin. Tu laisses tinter joyeusement les grelots au col de ton cheval. Tout comme si tu les avais toi-même autour du cou, ces clochettes exubérantes. » (*OCII* : 350-351) ou « Les grelots de l'attelage sonnent allègrement dans l'air vif. Ils se taisent peu à peu. S'éloignent dans la direction de Kamouraska. [...] La femme de l'aubergiste Clermont referme sa porte. » (*OCII* : 364)

un souvenir. Si le personnage n'entendait pas ces bruits émergeant du passé, nous ne les entendrions pas non plus. » (Jost, 1987 : 52) Les bruits des grelots rattrapent les jeunes Tassy nouvellement mariés, et les cris de Nelson, s'ils sont audibles pour Elisabeth qui tourne la tête, ne le sont pas pour Antoine : avec le passage de Nelson, c'est immédiatement l'hiver qui s'abat sur le jeune couple, comme si l'un était la cause de l'autre ou plutôt, comme si l'image de Nelson ne pouvait apparaître sans la saison hivernale, saison où il tue Antoine Tassy (40'00'')³⁵.

Une autre séquence présente un traitement sonore encore plus désagréable, transcrétant la pluralité et la variété des témoignages contre Nelson. Ce passage correspond à un moment de grand trouble dans l'hypotexte où Elisabeth cite, comme si elle revivait le procès, les paroles de Bertrand Lancoignard qui accuse Nelson de meurtre³⁶. Dans l'hyperfilm, alors que ce dernier vient de blesser Antoine et qu'il cherche un endroit pour le mettre à mort, son traîneau passe à côté de plusieurs hommes à pied et le meurtrier cherche à couvrir l'agonie du mourant en chantant à tue-tête. Cette séquence est montrée une première fois en temps et son réels pour ensuite être suivie d'une deuxième version au ralenti, lequel affecte aussi le son, distordu. Alors que la *voix off* du témoin parle de la violence du chant de Nelson, de l'étrangeté terrible du traîneau, le spectateur du film restera sur une impression de fantastique, certainement des plus déroutantes en ce qu'il nous est donné de voir deux fois la même scène, comme dans un rêve, scène où Nelson est montré dans une attitude d'autant plus odieuse que le spectateur n'est pas sans savoir ce qui se trame (2h28'29''). Les procédés dérangeants des hyperfilms n'ont donc pas pour but d'approfondir des éléments diégétiques contradictoires des hypotextes comme cela pouvait être le cas de l'utilisation particulière de la *voix off* ou du surchargement de la bande son. Ils tiennent plutôt compte d'effets de style intéressants en ce qui a trait à la focalisation et à l'auricularisation des personnages : les sons n'existent que pour la conscience de ces derniers, et le fait que le spectateur les entende aussi augmente la difficulté interprétative, tous les sons étant entremêlés sur une même piste sonore

35. « Longtemps, dans le silence de la nuit, j'épie le pas du cheval, le glissement du traîneau sur la neige. Avant même que cela ne soit perceptible à aucune autre oreille humaine. Je le flaire dès le départ de la petite maison de bois. À l'autre bout de Sorel. (Les grelots sont soigneusement relégués sous le siège, déjà.) Je n'ose plus me lever et courir à la fenêtre. Je reste recroquevillée dans mon lit. J'attends qu'il passe. J'écoute avec désespoir (aussi longtemps qu'il m'est possible de le faire) le son décroissant de l'attelage dans la nuit. » (OCII : 285)

36. Ce dernier dit en effet : « [U]n traîneau est arrivé, à toute allure, à notre rencontre, allant dans la direction de l'anse de Kamouraska. Nous avons été effrayés. Nous nous sommes rangés sur le côté du chemin. Le traîneau était conduit par un homme qui chantait à tue-tête. Il avait une jambe dans le traîneau et l'autre en dehors, du côté droit. Il avait étendu sa robe de fourrure dans le fond du traîneau sur quelque chose qui nous parut être un autre homme ivre. On entendait comme une voix plaintive, et sourde, partant du fond du traîneau. » (OCII : 384)

à décrypter.

Conclusion

Les différentes composantes des hypotextes, en ce qui a trait à la volonté de l'auteure de faire entendre en même temps qu'on lit, sont donc décuplées dans les films, ce qui témoigne d'une lecture pertinente et approfondie des hypotextes dans un premier temps, d'une créativité sans égale des transcréateurs dans un second. Le système d'écholalies ne se contente pas d'adapter des systèmes existants, mais densifie le réseau cognitif pour proposer parfois une relecture de passages ambivalents des récits littéraires. Pour ne donner qu'un exemple de lien revisité par les films, entre les différents *médias*, nous citerons la référence au passage biblique « Jour de colère » qu'Elisabeth est obligée de lire pour son mari dans *K* et qui est d'ailleurs conservé dans la transcréation de Jutra. Si la nouvelle « T » ne tient pas compte de la référence, cette dernière revient pourtant dans le film de Lavoie sous forme de dictée que François doit écrire (15'05"). À travers cette métaréférence au texte biblique, nous voyons le désir de Lavoie de démultiplier les échos polyphoniques chers à Anne Hébert. Phénomène des plus intéressants qui densifie la réception : loin de pouvoir nous contenter d'apprécier les récits en synchronie (un récit ou un film), il faudrait tenir compte de la portée musicale de chacune des paires hypotexte-hyperfilm, ainsi que des échos que les plus récents entretiennent avec les plus anciens, quel que soit le *médium* d'origine.

Bibliographie

- BÉLANGER, Denis (1986), « Tournage : les fous dans l'île », *Ciné Bulles*, vol. 6, n° 2 : 20-24.
- BESSETTE, Gérard (1968), *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour.
- BISHOP, Neil B. (2006 [1984]), « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », dans Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *Anne Hébert en revue*, Québec/Montréal, Presses de l'Université de Québec/*Voix et images* : 163-178.
- CHION, Michel (1982), *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile.
- CHION, Michel (1985), *Le son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Essais ».
- FÉRAL, Josette (2006 [1975]), « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », dans Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *Anne Hébert en revue*, Québec/Montréal, Presses de l'Université de Québec/*Voix et images* : 11-29.
- GAUDREAU, André (1988), *Du littéraire au filmique – Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- JOST, François (1987), *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- KANTERS, Robert (1970), « *Kamouraska* par Anne Hébert », *Le Figaro littéraire*, n° 1269 : 20.
- LE GRAND, Albert (1967), *Anne Hébert, de l'exil au royaume*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (à la suite d'une conférence à Sève, le 25 février).
- LINTVELT, Jaap (1999), « L'autoréférence à la troisième personne comme marque d'aliénation et d'ambivalence dans les romans d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 1 : 49-59.
- MERLER, Grazia (2000), « Le bref, le retentissement et le sacré chez Anne Hébert », dans *Le bref et l'instantané – à la rencontre de la littérature québécoise du XX^e siècle*, Orléans, Éditions David : 47-74.
- PATERSON, Janet M. (1985), *Anne Hébert – Architexture romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- PURDY, Anthony (1990), *A Certain Difficulty of Being. Essays on the Quebec Novel*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press.
- SARRAKER, John Kristian (1986), « Anne Hébert à l'écran : mouvance ou linéarité ? », dans Madeleine Ducrocq-Poirier [et al.] (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone : 435-442.
- TADROS, Jean-Pierre (1973), « *Kamouraska*, une certaine perfection », *Le Devoir*, 6 avril : 15.
- VÉRONNEAU, Pierre (1986), « Anne Hébert adaptée au cinéma : une relation mal reçue ? », dans Madeleine Ducrocq-Poirier [et al.] (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone : 443-454.

Filmographie

- Kamouraska* (1973). Claude JUTRA, Montréal, Audio Ciné Films.
- Les fous de Bassan* (1986). Yves SIMONEAU, Montréal, Alliance Vivafilm.
- Le torrent* (2012). Simon LAVOIE, Montréal, Remstar.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Réalisation graphique et filmique de *VERBÉRATION* de Maurice Blackburn, d'après cinq poèmes d'Anne Hébert

Auteur(s): Louise Cloutier

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 171 - 176

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12392>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12392>

Réalisation graphique et filmique de *Verbération* de Maurice Blackburn d'après cinq poèmes d'Anne Hébert

LOUISE CLOUTIER

Résumé : Cette contribution se veut un prolongement par l'image du processus de création sonore réalisé dans *Verbération* par Maurice Blackburn à partir de cinq poèmes d'Anne Hébert. Cela consiste en une reproduction graphique de ces poèmes, qui fut présentée en juin 2016 lors du colloque « Anne Hébert, le centenaire » et qui est expliquée ici.

Mots-clés : Verbération, Maurice Blackburn, Bande-image, Création sonore, Poésie.

Ce texte rend compte d'une communication présentée avec un accompagnement filmique lors du colloque « Anne Hébert, le centenaire », le 9 juin 2016. Avant ma présentation et la projection de *Verbération* du compositeur et concepteur sonore Maurice Blackburn, j'ai tenu à signaler la présence, dans l'assistance, de Madame Esther Blackburn-Rochon, écrivaine de science-fiction, fille de Maurice Blackburn. Elle fut durant plusieurs années le témoin privilégié de cette amitié qui aura duré près de cinquante ans entre ses parents et Anne Hébert, de Québec à Ottawa, de Paris à Montréal, jusqu'au décès de Maurice Blackburn, en 1988, puis de son épouse, la scénariste Marthe Morisset, trois ans plus tard. *Verbération* fut offert à la célèbre écrivaine en signe d'amitié.

En 1969-1970, année de la création de *Verbération*, Madame Rochon et son futur époux ont été témoins des premiers moments de la production sonore de cette œuvre, de l'achat de certains appareils électroniques et de l'utilisation à des fins musicales de certains instruments acoustiques de fabrication artisanale par Maurice Blackburn. Ce dernier a ensuite sélectionné cinq poèmes d'Anne Hébert pour une mise en musique et en parole : « Nos mains au jardin » et « Nuit », tirés du *Tombeau des rois*; « Trop à l'étroit » et « La ville tuée », de *Mystère de la parole*; et enfin « Les offensés », publié dans la revue *Poetry Australia* en 1967 et repris dans *Le jour n'a d'égal que la nuit*. Il faudra attendre 2016 pour que j'en réalise la bande-image. Lors d'une rencontre, au Salon du livre de Montréal en novembre 2014, avec Nathalie Watteyne, directrice des *Œuvres complètes d'Anne Hébert*, j'ai demandé à celle-ci s'il y avait des archives dans le fonds Anne Hébert relatives au projet de Maurice Blackburn. Après vérification, il semble que non. Le projet de la bande-annonce de *Verbération* est ainsi l'aboutissement d'une série de rencontres, de lectures et d'auditions, et de mon désir de préservation de la mémoire de deux grands artistes québécois.

Le film *Verbération* fait partie d'un ensemble qui fut gravé sur CD par la Phonothèque québécoise en 1995 sous le titre *Maurice Blackburn Filmusique/Filmopéra*, distribué par Analekta, à l'occasion du centenaire de l'invention du cinéma par les frères Lumière et en hommage à Blackburn, qui a fait carrière à l'Office national du film du Canada de 1941 à 1983. Le mot « verbération » signifie « vibration de l'air qui produit le son » : la voix, par exemple. Dans « verbération », le son s'associe au verbe. Le Verbe dans son sens biblique rappelle la Parole. L'on sait qu'Anne Hébert en était imprégnée. Grâce à ses poèmes, la parole écrite est verbalisée dans l'œuvre de Blackburn.

J'ai imaginé la bande-image comme une redécouverte du processus de création sonore de Maurice Blackburn, que j'ai voulu illustrer par une reproduction graphique des cinq poèmes d'Anne Hébert. Il s'agissait de tenter de rendre visible l'audible des poèmes d'Anne Hébert sonorisés par le compositeur Blackburn et interprétés par deux voix célèbres du Québec, celles de Monique Mercure et de Jean Perraud. Je me suis inspirée notamment de l'expression « chant graphique » de la poète française Anne-Marie Albiach, terme qu'elle emploie pour évoquer la théâtralité de sa poésie dans *État* (1971), réédité au Mercure de France en 1988, et dans *Mezza Voce* (1984), chez Flammarion en 2002.

Verbération de Blackburn d'après les poèmes d'Anne Hébert se divise en cinq tableaux, l'ensemble comprenant un prologue et un épilogue. Blackburn utilise la voix de Mercure et de Perraud à la manière du *Sprechgesang*, récitatif à mi-chemin entre la déclamation parlée et le chant. Musique et voix narratives sont mises à contribution en introduction et parfois en finale. Quelques mots choisis dans chaque poème sont captés, enregistrés, transformés, manipulés par différents procédés électroniques imaginés par ce technicien du montage sonore filmique. Aucun plan de création n'ayant été retrouvé, il me fallut réinventer cette particularité typographique mise en musique, typographie inventée à partir de la voix des deux narrateurs, des manipulations du modulateur à oscillation contrôlée et de l'italique inspiré d'*État* d'Anne-Marie Albiach.

Il n'y a plus de vers comme tels, de quatrains, d'alexandrins, de consonances, de dissonances et autres, mais des mots épars ici et là sur la page. On a l'intuition du chant, de la musique par les mots prononcés. Rien du poème traditionnel ou de la musique basée sur l'harmonie des formes musicales (mélodie, *lied*). Nous sommes en présence de deux niveaux de lecture distincts, la lecture visuelle et la lecture à haute voix.

L'italique, c'est l'échec de la parole : cette formulation résume bien, je crois, la pensée d'Anne-Marie Albiach, elle-même citée par Frédéric Marteau (2015 : 148). C'est en partie le cas pour Blackburn. Les manipulations électroniques permettent de marquer une élision de la voix qui demeure perceptible. À titre d'exemple, attachons-nous brièvement au traitement du premier poème d'Anne Hébert, « Trop à l'étroit ».



Chez Blackburn, la mise en musique et en paroles des poèmes d'Anne Hébert pourrait être rendue par l'expression « musique de paroles », basée sur des caractéristiques typographiques, l'italique étant dominant.

Dans la mesure où, chez Blackburn, les manipulations électroacoustiques s'inspirent de la parole poétique d'Anne Hébert, il m'était loisible de représenter, par la clé de sol, la voix de femme *M* pour Monique Mercure et, par la clé de fa, la voix d'homme *J* pour celle de Jean Perraud, tous deux à la narration.

Chaque poème a été traité différemment en tenant compte de ces paramètres. Par le graphisme et l'image, il me semble avoir rendu plus accessible cette œuvre créée dans le courant poétique, musical et cinématographique de l'après-Expo 67. Même aujourd'hui, l'œuvre reste avant-gardiste. Maurice Blackburn, grand initiateur de cette œuvre électroacoustique, se sera enrichi de possibilités d'écriture offertes par la poésie d'Anne Hébert.



Bibliographie

ALBIACH, Anne-Marie (1988 [1971]), *État*, Paris, Mercure de France.

ALBIACH, Anne-Marie (2002 [1984]), *Mezza Voce*, Paris, Flammarion.

BLACKBURN, Maurice (1995), *Verbération*, Phonothèque québécoise, Montréal, Enregistrement Analek-ta.

MARTEAU, Frédéric (2015), « De la figuration d'un échec à la promesse d'un sauvetage. Autour de la poésie d'Anne-Marie Albiach », dans Frédéric Marteau et Antoine Bonnet (dir.), *Le choix d'un poème: La poésie saisie par la musique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 145-163.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Les manuscrits et les inédits d'écrivains comme objets médiatiques

Auteur(s): Sophie Marcotte, Université de Concordia

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 177 - 185

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12393>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12393>

Les manuscrits et les inédits d'écrivains comme objets médiatiques

SOPHIE MARCOTTE
UNIVERSITÉ DE CONCORDIA

Résumé : L'édition électronique s'impose de plus en plus comme mode de diffusion des archives d'écrivains. Il importe dès lors de réfléchir, d'une part, aux conséquences de la diffusion sur le web d'objets appartenant au patrimoine littéraire et culturel et, d'autre part, aux choix qui pourraient s'imposer, dans cette optique, pour une éventuelle édition électronique de certaines portions des manuscrits et des inédits qui n'appartiennent pas à l'œuvre canonique d'un auteur.

Mots-clés : Édition électronique, Numérique, Archives, Manuscrits, Inédits.

Depuis une dizaine d'années, je travaille avec une équipe de chercheurs et de programmeurs au développement d'un site web consacré à l'œuvre de la romancière Gabrielle Roy. Ce projet, nommé *HyperRoy*¹, conçu selon le modèle de la « communauté virtuelle », est né d'une interrogation sur la manière la plus appropriée de publier les manuscrits et les inédits de l'écrivaine, dont l'examen est susceptible de contribuer au renouvellement des perspectives de recherche sur ses textes canoniques – déjà largement étudiés et commentés tant au Québec et au Canada qu'ailleurs dans le monde. Le vaste corpus de manuscrits, d'inédits et de lettres conservés dans le Fonds Anne Hébert de l'Université de Sherbrooke² pourrait éventuellement être soumis à un tel questionnement puisque celui-ci, tout comme les manuscrits et les inédits royens, forme l'un des fonds les plus riches et les plus consultés de toutes les collections d'archives d'écrivains francophones au Canada.

De l'imprimé au numérique

« Publier des manuscrits et des inédits », comme le rappelle Nathalie Mauriac Dyer, ce « n'est nullement publier l'œuvre d'un auteur, mais quelques-unes des traces de sa fabrique : c'est donc une entreprise qui se distingue, au moins en partie, de celle, bien balisée par des siècles de tradition, de l'édition de texte » (2008 : 157). Au Québec, l'intérêt pour ce que Mauriac Dyer nomme les « traces de la fabrique » de l'écrivain a connu un essor considérable à partir du milieu des années 1990 ; il s'est notamment traduit par la création de collections thématiques comme les « Cahiers Gabrielle Roy » (Éditions du Boréal, 1997 et suiv.) et les « Cahiers Jacques Ferron » (Lanctôt éditeur, 1997 et suiv.), conçues pour accueillir l'édition critique de manuscrits et d'inédits. Chaque collection a adopté une politique éditoriale singulière qui devait permettre de valoriser les particularités matérielles et le contenu des différents corpus, selon le public pressenti. Les « Cahiers Gabrielle Roy » ont opté, par exemple, pour un appareil de notes explicatives plus léger, présentant très peu de variantes, afin de rejoindre davantage le lectorat grand public, encore fidèle à l'œuvre de l'écrivaine décédée au début des années 1980.

Or, depuis une quinzaine d'années, ces documents d'archives témoignant du processus créateur (dossiers génétiques, romans, récits, nouvelles et poèmes inédits, correspondance, etc.) sont de plus en plus souvent diffusés sur support numérique ; l'édition électronique est en effet devenue un mode d'édition et de diffusion très prisé

1. Voir <http://hyperroy.nt2.uqam.ca>.

2. P25. - Fonds Anne Hébert. - 1892-2000. Voir <https://www.usherbrooke.ca/biblio/documents-administratifs-et-archives/trouver-des-archives/archives-privees/p25-anne-hebert/>.

pour la mise en valeur des documents d'archives. Dès lors, certains des choix éditoriaux, surtout ceux liés à des considérations matérielles (Quelle version choisit-on d'imprimer ? De combien d'espace dispose-t-on pour les notes critiques et explicatives ? Accompagne-t-on le texte d'une présentation générale ou d'une introduction détaillée ?) s'avèrent désormais moins cruciaux, puisque le support numérique n'impose pas de limites quant à l'exhaustivité ou à la densité des textes édités et des documents d'accompagnement.

Cette nouvelle tendance à exploiter le numérique pour la diffusion de la part « immergée³ » de l'œuvre de certains écrivains découle justement d'un constat : les fonds d'archives d'écrivains, qu'il convient de dépouiller afin d'explorer les coulisses de l'œuvre et d'ouvrir la voie à de nouvelles pistes de lecture et d'interprétation, sont parfois très volumineux ; ils contiennent, dans certains cas, plusieurs dizaines de mètres de documents. Ils sont tantôt conservés dans des collections d'institutions publiques ou universitaires, tantôt dans des collections privées. Dans l'un comme dans l'autre cas, ils sont difficilement accessibles et leur consultation implique des frais de déplacement et de séjour parfois élevés. Le passage au numérique favorise une plus grande accessibilité aux documents et, du même coup, encourage l'émergence d'interprétations novatrices et d'avenues de recherche inexplorées, notamment chez les chercheurs internationaux qui peuvent désormais consulter ces ressources documentaires à distance.

Cependant, qui dit exhaustivité ne dit pas nécessairement qu'il soit judicieux de rendre tout disponible, sans effectuer de tri préalable. En effet, si le numérique est venu ajouter une couche d'interrogations méthodologiques au processus d'édition des manuscrits et des inédits, son exploitation pour leur diffusion entraîne aussi des questionnements sur la nature et la quantité des documents qui devraient être publiés sur support électronique. Est-ce que, pour reprendre la réflexion de Sylvain David (2016), qui s'interroge sur les archives numériques du groupe musical Fugazi, « le moindre élément potentiellement significatif [doit] se [voir] [...] exploité et mis en valeur, et ce, jusqu'à l'absurde ? » L'archive doit-elle impérativement devenir « envahissante et excessive », comme le souligne Nathalie Piégay-Gros en évoquant les nouveaux modes de conservation et de consultation des documents ? (2012 : 50)

3. J'emprunte l'expression à François Ricard et Jane Everett (2000).

Éditer, éditorialiser

Au-delà de ces considérations matérielles et quantitatives, il convient de s'interroger sur les conséquences de ce passage au numérique sur la perception de l'œuvre et sur le *portrait* de l'écrivain qui se (re)construit dans le processus d'édition électronique. Quel portrait posthume tracera-t-on en effet de l'écrivain à travers cette entreprise de diffusion massive ? Comment publier des documents qui appartiennent au patrimoine littéraire et culturel sans les dénaturer ? Anne Hébert, ou Gabrielle Roy, pour ne nommer que ces deux auteures, n'auraient jamais pu anticiper les possibilités offertes par les plateformes de diffusion numériques ; auraient-elles souhaité les exploiter ? Rien n'est moins sûr. Quel portrait offrira-t-on de l'œuvre à travers l'édition électronique des manuscrits et des inédits ? En offrira-t-on une image *déformée* ? Le processus de reprise, de (re)mise en circulation, est une opération de « remédiation », au sens où l'entendent Jay D. Bolter et Richard Grusin (2000), c'est-à-dire le « rapport circulaire où les nouveaux médias remodèlent ("*refashion*") les anciens et où les anciens se remodèlent eux-mêmes afin de répondre aux défis posés par les nouveaux » (Marcotte et Archibald, 2015 : 8). Dans le cas de manuscrits et d'inédits d'écrivains, la remédiation s'effectue dans le nouveau rapport à l'œuvre qui est instauré par l'édition électronique et la diffusion sur support numérique.

Ces questionnements sur la perception de l'œuvre et de l'écrivain *numériques* sont directement liés à un processus qu'on appelle l'éditorialisation. Éditorialiser, pour reprendre la définition qu'en propose Marcello Vitali-Rosati, renvoie au fait de produire et de faire circuler des contenus à partir de contenus existants⁴ ; ces derniers sont ainsi « désolidarisés », puis « remobilisés dans la production d'autres contenus » (Bachimont, 2007). Dans ce mouvement de production et de circulation du savoir, ce sont « les dispositifs technologiques qui déterminent le contexte d'un contenu et son accessibilité » (Vitali-Rosati et Sinatra, 2014 : 9), et qui, dans le cas d'un contenu qui a déjà été diffusé autrement, en modulent le sens initial. Éditorialiser, dans le contexte du numérique, revient donc à éditer un contenu, à lier celui-ci à d'autres contenus, en l'indexant, en l'inscrivant dans un ensemble plus vaste et différent de son contexte d'origine. Ce contexte différent, créé pour assurer de la visibilité au dit contenu, est conçu par l'intervention d'un médiateur (*l'editor*) qui contribue à la construction de l'identité virtuelle de l'œuvre et de l'écrivain. Le processus demeure ouvert, c'est-à-dire que le même contenu est repris, modifié et remis en circulation

4. Voir notamment <http://theconversation.com/edition-gafam-et-edition-savante-une-bataille-en-cours-68754>.

au fur et à mesure que des retouches s'imposent.

Lire autrement

Au point de vue méthodologique, l'édition électronique « exige la définition et la mise au point de protocoles éditoriaux spécifiques » (Mauriac Dyer, 2008 : 157). Elle emprunte certes certaines de ses méthodes (choix d'un texte de base, ajout de notes critiques et de notes explicatives, relevé des variantes et renvois intra- et intertextuels, etc.) et de ses choix esthétiques et éthiques à la tradition de l'édition critique ; par contre, la conception et la publication sur support numérique sont susceptibles de susciter des stratégies de lecture et d'interprétation inédites.

Il y a, en effet, déplacement des modalités de lecture lorsqu'on passe du support imprimé au support numérique : l'édition électronique sollicite des compétences de lecture différentes de l'édition critique traditionnelle. Toutefois, l'édition hypertextuelle n'ouvre pas nécessairement la voie à un nombre infini de possibilités de lecture et d'interprétation, comme on pourrait le penser d'emblée, mais plutôt à un nombre restreint de parcours de lecture, programmés par le concepteur de l'édition en question, parcours qui mènent, dans bien des cas, à des interprétations guidées ou en quelque sorte implicitement commandées. Le fait d'éditer un texte sur support électronique fait donc ressortir une tension entre la dimension esthétique et la dimension opérationnelle du texte, qui oblige à s'interroger sur la manière dont on envisage le texte en tant que chercheurs et sur la manière dont on l'enseigne en tant que professeurs de littérature – car le potentiel, au plan pédagogique, d'un projet d'édition électronique, n'est pas à négliger.

Au-delà de la modulation de l'activité de lecture, la remédiation de textes qui n'étaient pas à la base conçus pour le support électronique entraîne aussi un changement dans la relation à l'œuvre. Anne Hébert, comme Gabrielle Roy dont je m'occupe depuis plusieurs années, fait partie des écrivains qui ont connu un énorme succès tant auprès du lectorat grand public que des chercheurs universitaires. La plupart des lecteurs d'une version électronique des manuscrits et inédits ne seront pas des néophytes ; entrer dans une œuvre par la lecture de textes qui n'ont jamais été publiés constituerait un parcours quelque peu atypique. L'édition électronique permettra la réappropriation d'une œuvre déjà familière et la découverte de nouveaux textes qui permettront de lire les récits canoniques autrement.

Le modèle de la communauté virtuelle

On l'a évoqué précédemment, la publication sur support numérique permet de faire sortir les documents des espaces statiques auxquels ils sont confinés (livres, voûtes), de les rendre accessibles à distance ; elle permet aussi de les faire évoluer dans un environnement dynamique, capable de mieux en faire ressortir les particularités matérielles et d'en mettre le contenu encore davantage en valeur.

Le modèle de la communauté virtuelle devient alors intéressant, dans la mesure où il rend possible le rassemblement, en un même « lieu », des chercheurs et du lectorat grand public autour de leur intérêt commun pour l'œuvre et la vie de l'écrivain. Par définition, une communauté virtuelle est « un espace créé dans l'environnement informatique se construisant par la communication et l'interaction entre les participants qui débattent de sujets et de préoccupations communs, ce qui donne lieu à la formation de liens entre eux⁵ » (Feng-Siu [et al.], 2003 : 47). Il s'agit dès lors de baliser les textes (en langage XML, selon les règles de la *Text Encoding Initiative*), de structurer l'information, de l'organiser, d'expliquer les documents, de créer les conditions de lecture idéales, de regrouper les lecteurs afin de les faire dialoguer et participer, et même de favoriser leur contribution en termes de contenu. Ces étapes font d'ailleurs écho à ce que Marin Dacos et Pierre Mounier, dans un ouvrage synthèse paru en 2010, identifient comme les « cinq piliers de l'édition électronique » : « la structuration de l'information », « la documentation de l'information », « l'optimisation des conditions de lecture », « l'appropriation par le lecteur » et « le développement des interopérabilités » (108-109).

Le rôle du lecteur est ainsi fondamental. En effet, l'une des caractéristiques essentielles de la publication sur support numérique est sa dimension de *work-in-progress* : l'objet est constamment renouvelé, par l'apparition sur le site d'un nouvel inédit, par l'ajout de notes explicatives, par la publication d'un article savant, par la découverte d'une nouvelle lettre, par un lien établi entre deux textes qui n'avaient *a priori* aucune parenté évidente, bref, par toute intervention susceptible d'ajouter du contenu et de moduler l'interprétation de l'œuvre.

5. Je traduis.

Inachèvement et ouverture

Ainsi, l'œuvre tout comme le portrait qu'on trace de l'écrivain, dans le contexte d'une publication sur support numérique disponible en ligne, ne sont pas présentés comme étant achevés (même si l'auteur est décédé depuis bon nombre d'années), mais ils s'ouvrent plutôt vers d'autres ressources disponibles sur le web (extraits d'œuvres littéraires, extraits musicaux, vidéos, articles de journaux, inventaires d'archives, etc.). Il s'effectue dès lors une triple mise en réseau : des différentes leçons textuelles conservées pour certaines œuvres avec le réseau plus vaste des ressources électroniques consacrées à la littérature et au patrimoine culturel ; des chercheurs ; et des différentes communautés de lecteurs.

Il reste qu'une solution plus nuancée peut être envisagée pour éviter un passage exclusif au numérique : celle de la création de ce que Dacos et Mounier appellent un « site compagnon » (2010 : 84), qui accompagne les livres édités en format imprimé. Dans le cas d'Anne Hébert, cela ne signifierait évidemment pas de créer seulement un site promotionnel pour mieux faire connaître les ouvrages imprimés. Il s'agirait plutôt, dans la poursuite de l'entreprise déjà bien entamée d'édition critique au format papier et des listes de variantes déjà disponibles en ligne, de créer systématiquement un complément numérique plus substantiel aux différents ouvrages, complément qui pourrait comporter, outre la liste des variantes, l'ensemble des états disponibles des textes édités et un appareil de notes plus développé, par exemple, qui permettrait aux lecteurs et aux chercheurs d'avoir à leur disposition toutes les informations existantes sur l'œuvre en question. Cela constituerait, il me semble, un compromis intéressant pour la mise en valeur et la circulation de ce fonds d'archives susceptible de bonifier considérablement la connaissance de l'œuvre et de l'écrivaine.

Bibliographie

- BACHIMONT, Bruno (2007), « Nouvelles tendances applicatives : de l'indexation à l'éditorialisation », *L'indexation multimédia*, Paris, Hermès, [En ligne], http://cours.ebsi.umontreal.ca/sci6116/Ressources_files/BachimontFormatHerme%CC%80s.pdf (consulté le 27 décembre 2016).
- BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN (2000), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge & Londres, MIT Press.
- DACOS, Marin et Pierre MOUNIER (2010), *L'édition électronique*, Paris, La Découverte, coll. « Repères ».
- DAVID, Sylvain (2016), « "Archive-it-yourself" : La *Fugazi Live Series* », *Sens public*, [En ligne], <http://www.sens-public.org/article1203.html#sdfootnote46sym> (consulté le 27 décembre 2016).
- FEN-SIU, Lee [et al.] (2003), « Virtual Community Informatics : A Review and Research Agenda », *Journal of Information Technology Theory Application*, 5-1 : 47-61.
- MARCOTTE, Sophie et Samuel ARCHIBALD (2015), *L'imaginaire littéraire du numérique: Anthologie*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire ».
- MAURIAC DYER, Nathalie (2008), « D'Hypo-Proust en Hyper-Proust ? Les "brouillons" imprimés de l'édition électronique », *Recherches et travaux*, n° 72 : 157-170.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie (2012), *Le futur antérieur de l'archive*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences ».
- RICARD, François et Jane EVERETT (2000), « L'écriture "immergée" de Gabrielle Roy », dans François Ricard et Jane Everett (dir.), *Gabrielle Roy inédite*, Québec, Nota Bene, coll. « Séminaires » : 7-24.
- VITALI-ROSATI, Marcello et Michael E. SINATRA (2014), « Introduction », *Pratiques de l'édition numérique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Parcours numérique » : 7-11.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Polyphonie et réécriture dans *L'île de la Demoiselle*

Auteur(s): AMarie Petitjean, Université de Cergy-Pontoise

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 186 - 199

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12394>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12394>

Polyphonie et réécriture dans *L'île de la Demoiselle*

AMARIE PETITJEAN

UNIVERSITÉ DE CERGY-PONTOISE

Résumé : La comparaison de *L'île de la Demoiselle* d'Anne Hébert et de la soixante-septième nouvelle de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre permet d'interroger précisément la manière dont l'époque de rédaction et l'appartenance culturelle des auteures agissent sur le traitement littéraire d'une même anecdote légendaire. L'incidence des choix génériques et énonciatifs met en évidence des distinctions axiologiques importantes, concernant en particulier la représentation de la femme et celle d'une société pyramidale patriarcale, sous le regard divin. C'est pourtant la filiation que cette comparaison fait apparaître de manière flagrante, soulignant dans la poétique hébertienne l'importance accordée à la voix : les voix des « devisants » de *L'Heptaméron* réécrites en voix de personnages radiophoniques, et mieux encore la voix de l'auteure elle-même résonnant de l'écho de la conteuse emblématique du patrimoine français.

Mots-clés : Réécriture, *L'Heptaméron*, *L'île de la Demoiselle*, Polyphonie, Patrimoine revisité.

Contrairement au mouvement attendu par la modernité postcoloniale de désolidarisation progressive des deux cultures, française et québécoise, l'écriture d'Anne Hébert trace la voie d'une réappropriation des origines qui n'est pas rupture, mais réécriture. Son œuvre compte en particulier une pièce, *L'île de la Demoiselle*, moins connue que ses œuvres poétiques et romanesques, qui reprend une histoire déjà contée au 16^e siècle par Marguerite de Navarre, grande figure du panthéon historique autant que littéraire français. Cette ambition de réécriture est celle de la maturité d'une écrivaine qui ne peut qu'avoir conscience de la représentativité culturelle assignée à son œuvre, devenue progressivement une véritable institution dans la culture québécoise. Elle se saisit donc de la petite histoire pour dire la grande, dans les soubresauts de la Révolution tranquille, qui signe aussi les grandes heures de la littérature québécoise dans le champ éditorial français.

Nous essaierons de montrer que *L'île de la Demoiselle*, non seulement permet à Anne Hébert d'inscrire la littérature québécoise en prolongement du canon français, mais qu'elle oblige ainsi à relire *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, en y repérant une étonnante liberté de ton et, disons-le, une étonnante modernité.

Un espace-temps revisité

L'anecdote historique

La protégée de Jean-François de La Rocque, seigneur de Roberval, s'embarque sur l'un de ses bateaux, partis peupler la Nouvelle-France sur ordre du roi de France en 1542¹. Elle est abandonnée sur une île sauvage, à l'embouchure du Saint-Laurent, avec son amant et sa servante. Des marins bretons retrouveront la survivante, hagarde et esseulée, après la perte de son nouveau-né et de ses deux compagnons, plus de deux années plus tard (Vaillancourt, 2008).

L'histoire de Marguerite de Nontron est donc connue depuis le 16^e siècle, par la soixante-septième nouvelle de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, mais aussi en une autre version tissant une chaîne intertextuelle dans laquelle chaque auteur assure ses lecteurs d'un témoignage de vive voix, tout en convoquant parfois une fantasmagorie habituelle à l'évocation des terres d'outre-Atlantique, particulièrement adaptée à cette « île des démons ». On la trouve ainsi dans le *Cinquième tome des histoires tragiques* de François de Belleforest, puis dans la *Cosmographie universelle* d'André Thévet, reprise à son tour par Charles de la Roncière (Cambron, 1991 : 201-

1. Voir la notice du *Dictionnaire biographique du Canada*, Université Laval/University of Toronto [URL : <http://www.biographi.ca>]. Roberval suivait ainsi les indications de Jacques Cartier, sous ses ordres pour cette troisième expédition canadienne.

203; Lestringant, 2005 : 183-196²).

Cette robinsonnade avant la lettre, au féminin et dans un paysage du grand nord, devient donc, sous la plume d'Anne Hébert, *L'île de la Demoiselle*, d'abord pièce radiophonique sur les ondes de France Culture, en 1974³ avant d'être entendue au Québec en lecture publique. La voix en est donc le premier viatique, pour cette histoire empruntée à l'aïeule des conteuses. La publication papier de la pièce n'intervient qu'en 1979, avant une réédition associée à une deuxième pièce historique, *La cage*, en 1990, aux éditions Boréal/Seuil (OCV, 2015).

Anne Hébert, comme tout descendant des habitants de la Nouvelle-France, connaît bien l'anecdote qui a fait rebaptiser un îlot de l'archipel de la Baie-du-Vieux-Fort, à l'extrême nord de l'estuaire du Saint-Laurent, d'« île des démons » en « île de la Demoiselle ». Sa réécriture, sous cette égide toponymique, transfigure le sens de l'anecdote : le récit d'une épouse pieuse et fidèle, suivant son mari rebelle lors de son débarquement sur une île sauvage, tel qu'il était rapporté dans *L'Heptaméron* au 16^e siècle, devient le récit théâtral d'une jeune fille amoureuse, se libérant de ses tutelles. Elle se départit de la reconnaissance imposée à son protecteur aussi bien que de celle de l'ordre moral catholique, et affronte tous les démons, ceux du monde sauvage autant que ses démons intérieurs.

L'auteure québécoise s'empare donc de ce fait divers des premiers temps de la colonisation, déjà inscrit dans une chaîne de réécritures, pour en utiliser la portée légendaire. Sous sa plume, s'élabore, peut-on dire, un deuxième récit en filigrane, celui de la réappropriation des origines, qui configure le visage d'une identité culturelle québécoise en tant que prolongement d'un art de conter qui s'étiolait en France dans l'ère contemporaine, et qui se trouve donc dans la position capitale de réactiver ses sources littéraires.

Une littérature ancrée à un territoire géographique

L'anecdote historique est évidemment d'abord intéressante pour Anne Hébert parce qu'elle s'attache à un lieu. L'imaginaire de *L'île de la Demoiselle* (OCV) est donc fortement spatialisé, jusqu'à faire de l'arrière-plan géographique l'objet réel du récit.

2. Voir également la note 805 de l'édition Bordas de *L'Heptaméron* (1991 : 495), précisant d'autres références à l'anecdote historique chez Thévet, Malo et La Roncière.

3. D'après l'indication de la page 116 de l'édition de 1990; confirmée par Elena Marchese, dans *Les Cahiers Anne Hébert*, n°4, 2003 : 91; mais 1977, d'après le répertoire du Fonds Anne Hébert, P25, par Sophie Morel et Julie Fecteau, 2^e éd., 2013; comme pour Watteyne, Nathalie, *Anne Hébert : chronologie et bibliographie des livres, parties de livres, articles et autres travaux consacrés à son œuvre*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2008 [En ligne] www.USherbrooke.ca/centreanne-hebert/recherche.

Il est possible de l'entendre comme la fable qui raconte l'invention du périmètre de la francophonie canadienne en convoquant l'image de l'île, territoire à investir pour ses occupants venus de France, et territoire à définir comme un territoire propre. Se lit par contraste le caractère évasif d'un simple exotisme de l'éloignement dans *L'Heptaméron* (désormais *H*). C'est un territoire non défini, peuplé de « lyons et aultres bestes » pour Marguerite de Navarre, qui désigne également de manière incertaine les « herbes du païs » (*H* : 393). On parle d'ailleurs en premier lieu d'« un voyage sur la mer [...] en l'isle de Canadas » (*H* : 392). L'île des trois abandonnés, « une petite isle, sur la mer, où il n'abitoit que bestes sauvages », est un lieu de perdition, qui vient dupliquer le territoire canadien, déjà découvert par Jacques Cartier, et présenté lui-même comme une île. Pour l'héroïne d'Anne Hébert, l'île n'est pas duplication à l'identique des valeurs emportées, comme elles le sont par exemple pour le Robinson de Daniel Defoë. C'est l'espace de la rupture et de la réinvention, autant que dans la robinsonnade de Michel Tournier⁴, contemporaine de la pièce.

Les ressources du genre théâtral sont mobilisées pour structurer l'intrigue selon des repères spatiaux, autour de deux décors : le navire pour la première partie et l'île pour la deuxième partie. Mais l'espace est surtout traité comme l'élément d'une poétique symbolique : alternent les lieux clos, exigus – comme la cabine où Roberval cloître la trop aguichante Marguerite (séquence 9), ou la grotte de l'île où « la réalité ressemble au cauchemar » (séquence 29) – et les espaces ouverts, dangereux mais libérateurs – comme le pont où est surprise la scène érotique (séquence 15), ou les rangs de blé qui invitent le couple amoureux à rejouer un temps « le premier jardin » édénique (séquences 20 et 21). Anne Hébert ne cherche pas davantage que Marguerite de Navarre le réalisme de l'évocation, mais valorise l'île comme un espace à inventer. Pour le couple en passe de devenir parents, le « tas de cailloux » (*OCV* : 453) aux quelques « arbres rabougris, tordus par le vent » (*OCV* : 460), est littéralement un espace de création. L'île s' imagine d'ailleurs un moment comme une terre fertile, couverte de blé et de sarrasin, chargée de la promesse d'un autre Canada, différent de la colonie en passe d'être fondée :

4. Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.

Séquence 22

NICOLAS

Nous avons fondé six paroisses pour notre colonie. Des colons germent dans la terre, en si grande quantité que jamais M. de Roberval n'aura pareille population dans son Canada.

Marguerite et Nicolas rient. (OCV : 466)

La vision est déçue, et l'espace restreint de l'île s'avèrera davantage cercueil que berceau, mais exprime de manière programmatique la valeur attachée au sol. C'est bien d'une initiation brutale et renforcée par les coups de butoir des décès et des agressions de la nature qu'il s'agit chez Anne Hébert. L'île entraîne la mort, menace de folie, mais se révèle cathartique. L'enfermement a transfiguré le personnage. La pauvre âme égarée recueillie par les marins, à la fin de la nouvelle de Marguerite de Navarre, est chez Anne Hébert une sorcière en action qui se fait justice elle-même, au mépris de la justice divine : sur les parois de sa caverne, l'image tracée furieusement par Marguerite est reconnue par les marins; c'est Roberval dont elle a crevé les yeux et percé le cœur, selon exactement les mêmes stigmates que ceux trouvés sur le cadavre de ce dernier, ramassé il y a quelque temps par l'un des marins dans une ruelle de Saint-Malo. L'image de la caverne a perdu ses racines platoniciennes et rejoint les rives américaines d'un paganisme vaudou. Les cultures entrent en dialogue.

La polyphonie du récit, dans des genres différents

Dans la nouvelle de Marguerite de Navarre

Le récit source est inclus dans *L'Heptaméron*, un recueil inachevé de 72 nouvelles, au sein d'une histoire cadre qui fait de chaque *exemplum*, patron médiéval revisité par l'humanisme, une occasion de débat entre « les devisants », ces hommes et femmes de qualité, retenus dans le monastère de Nostre-Dame de Serrance par la crue d'une rivière. Marguerite de Navarre montre ainsi son talent de conteuse, rapportant de petites anecdotes croustillantes qui tiennent son public en éveil, sur les traces du *Décameron* de Boccace. Ce sont des exercices de concision et de fluidité, qui utilisent toutes les ressources de l'inattendu ou de l'inconvenant, pour garantir l'attention d'auditeurs exigeants, aguerris aux ressorts du contage oral en noble société. Ce contage est l'objet même du récit : les nouvelles qui composent *L'Heptaméron* sont rapportées par les personnages, réunis en une petite société présentée dans

le prologue. La polyphonie qui en résulte permet de nuancer le ton du prédicateur que l'on serait tenté d'entendre dans bien des nouvelles. Chacune est en effet l'exercice de virtuosité d'un nouveau conteur, qui cherche à convaincre son auditoire de son propre point de vue sur la vertu des femmes ou sur leur inconséquence notoire. Le message évangélique lui-même est présenté comme un tissu de significances problématiques à interroger. Une lucidité supérieure, qui se détache parfaitement d'un moralisme étroit, naît du plaisir collectif que l'on éprouve à s'étonner, entre devisants et narrateur ou narratrice, des étranges comportements des hommes. Ce dialogisme de société est bien sûr fondateur d'un trait culturel français qui perdurera dans les siècles suivants et qui trouve donc à se déployer – la démarche d'Anne Hébert l'atteste – dans la francophonie contemporaine.

La « soixante septiesme nouvelle » est contée par Simontault qui veut démentir que « les hommes prennent plaisir à oyr mal dire des femmes » (*H* : 392) et qui veut faire la démonstration que, même lui, est capable d'en dire du bien. Il annonce donc cette histoire comme un « acte vertueux qui me semble ne debvoir estre celé, mais plus tost escript en lettres d'or, afin de servir aux femmes d'exemple et aux hommes d'admiration » (*H* : 392). La discussion qui suit le récit de Simontault portera sur l'action effective des femmes pour faire fructifier « les vertuz que Dieu a mises en [elles] ». Ses auditrices montrent alors des tempéraments différents, qui se révèlent dans leur interprétation du comportement de l'héroïne : fidélité indéfectible à l'époux par attachement naturel, ou par devoir religieux qui demande bien des efforts. Une corrélation entre maris et bêtes sauvages se tisse même, avec humour, en osant la voix de la misandrie :

- Je croys, dist Parlemente, qu'il y a des mariz qui sont si bestes, que celles qui vivent avecq eulx ne doibvent poinct trouver estrange de vivre avecq leurs semblables.

Ennasuite ne se peut tenir de dire, comme prenant le propos pour elle :

- Mais que les bestes ne me mordent poinct, leur compaignye m'est plus plaisante que des hommes qui sont colleres et insupportables. (*H* : 395)

Le récit se prête donc à l'interprétation des devisantes et Anne Hébert prend place parmi elles en proposant sa réécriture. Elle place ainsi son propre discours polyphonique dans le sillage de la conteuse princière, récit de femme par les femmes, sous le couvert de la voix d'un personnage masculin.

Dans la pièce d'Anne Hébert

Cette réécriture est une transmodalisation et une amplification, selon les catégories de Gérard Genette⁵. L'épure simple et efficace du récit dans *L'Heptaméron*, justement dépouillée de toute la mythologie démoniaque qui accompagne les récits du Grand Nord au 16^e siècle (Lestringant, 2005), prend cette fois l'ampleur d'une pièce en deux parties, elles-mêmes divisées en 15 puis 17 « séquences ». Les personnages principaux perdent leur anonymat, l'héroïne retrouvant symptomatiquement le prénom de sa première conteuse, Marguerite. Ils s'adjoignent quantité de personnages secondaires, identifiés par leur rang social (« le gentilhomme », « la dame de qualité », « un matelot »), parfois regroupés en chœur antique (« tous », « des voix »). Le guidage de l'auditeur est encore assuré par la voix d'un narrateur qui aide à la visualisation de scènes d'abord purement radiophoniques. Les personnages sont dotés d'un passé, d'un projet d'avenir et d'une qualité, ce qui leur permet de discuter des événements en cours, en faisant entendre des positions emblématiques de l'organisation sociale ou de tempéraments individuels. La polyphonie des devisants de *L'Heptaméron* intègre ainsi le cœur de l'intrigue par le choix de la forme dramaturgique qui n'est pas un choix fréquent pour Anne Hébert, ce qui est d'autant plus signifiant.

Cette polyphonie liée au genre a pourtant tendance à trouver d'autres formes que la simple conversation de personnages incarnés sur les planches. Au fur et à mesure que l'intrigue dépeuple la scène, les voix se démultiplient en effet comme voix d'un délire intérieur, jusqu'à l'acmé de la séquence 29 où une didascalie mentionne : « Les voix ont quelque chose d'irréel comme échappées d'un rêve » (OCV : 479). Le babilage des médisants qui ont désigné la coupable à bannir, en fin de première partie, fait place à une écriture bien plus caractéristique d'Anne Hébert où la polyphonie est interne au personnage. Il est ainsi possible de remarquer que la pièce prend au pied de la lettre ce qui était théâtralisation des voix par le récit cadre, dans *L'Heptaméron*. Au lieu cependant d'en accentuer l'effet par un théâtre dans le théâtre, elle rejoint une grammaire proprement hébertienne, plus poétique que dramaturgique. Dans une certaine mesure, la nouvelle de *L'Heptaméron* est plus théâtrale que la pièce d'Anne Hébert, qui met donc paradoxalement en valeur cette qualité du texte source.

5. Gérard Genette (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Le message évangélique

Selon Marguerite de Navarre

Le contexte des guerres de religion et la proximité de son royal parent, François 1^{er}, obligeaient Marguerite de Navarre à mesurer avec une extrême précaution l'orientation axiologique de ses histoires. Celle de cette jeune abandonnée du Nouveau Monde lui a été rapportée par Jean-François La Rocque de Roberval lui-même, ami de la famille d'Angoulême, et qui finira assassiné pour ses affinités avec le protestantisme. C'est donc une anecdote qui se présente comme bien intéressante pour son exotisme et sa tension dramatique, mais qu'il fallait traiter en toute connaissance de son sulfureux protagoniste, familier des idées réformées⁶. L'abandon de la jeune femme est donc justifié dans l'ordre de la diégèse. Le mari a commis une faute morale d'insoumission à son commandant :

[Roberval] pour habiter le pays de chrétiens, mena avecq luy toutes sortes d'artisans, entre lesquelz y avoit ung homme qui fut si malheureux, qu'il trahit son maistre et le mist en danger d'estre prins des gens du pays. (*H* : 392)

La femme est, quant à elle, sauvée *in extremis* pour n'avoir pas failli à la vertu féminine, faite d'abnégation et de fidélité, et avoir suivi son mari sur l'île, mais aussi pour avoir été fidèle jusqu'au bout à sa lecture de l'évangile :

Les pauvres gens, se trouvant tous seulz en la compaignye des bestes saulvaiges et cruelles, n'eurent recours que à Dieu seul, qui avoit este toujours le ferme espoir de ceste pauvre femme. Et, comme celle qui avoit toute consolation en Dieu, porta pour sa saulve garde, norriture et consolation, le Nouveau Testament, lequel elle lisoit incessamment. (*H* : 393)

La miséricorde divine lui est donc finalement accordée et la nouvelle est toute entière tournée vers cette glorification. La lecture de la Bible et l'examen de conscience, sans intercession cléricale, sentent leur bienveillance envers le protestantisme, mais ils se trouvent justifiés par la situation tout à fait exceptionnelle de cette pauvre esseulée, qui « servait de médecin et de confesseur » à son mari mourant (*H* : 393). Cas d'école, en quelque sorte, où Dieu reconnaît les siens, malgré l'absence de prêtre.

6. Marguerite de Navarre, qui apprécie les raffinements des arts et des lettres, protège les réformés qui se montrent plus cultivés que le bas clergé catholique, mais elle refuse prudemment le schisme.

Le récit est-il moins édifiant chez Anne Hébert ? La morale est revisitée au point de suggérer une réécriture contestataire. La critique a d'ailleurs principalement montré les différences de traitement de l'histoire entre les deux récits et commenté le féminisme du renversement de l'ordre patriarcal dans la pièce d'Anne Hébert (Marchese, 2003; Leontaridou, 2013). Marguerite, abandonnée sur l'île, se retrouve privée des cadres d'une société pyramidale tenue par les hommes au nom de la parole divine, société dont l'espace restreint du bateau concentre les effets caricaturaux et dont le tempérament de Roberval, sa jalousie d'amant éconduit, sa tyrannie de commandant tout puissant bafouant sans vergogne le respect dû à la noblesse, a encore accentué le caractère autocratique. Le portrait d'une Marguerite tenant le fusil et se libérant en apprenant à vivre par ses propres moyens est traité en abandonnant la hiérarchie des sexes encore présente pour dépeindre l'héroïne déjà combative de Marguerite de Navarre : « Le mary avecq sa harquebuze, et elle, avecq des pierres, se defendoient si bien, que, non seulement les bestes ne les osoient approcher, mais bien souvent en tuèrent de très bonnes à manger. » (*H* : 393)

Dans la pièce québécoise, la tension dramatique est mise au service d'une morale de la contestation du modèle établi, dont le message est d'ailleurs aussi fortement souligné et constitue l'enjeu narratif. La jeune fille, amoureuse en cachette, se libère de tous ses carcans, de la soumission au mariage prévu pour elle, à l'ordre moral strict des sœurs qui l'ont élevée. Quand la voix intérieure de la religieuse la semonce en lui rappelant l'autorité du roi, elle répond : « Je charge mes mousquets et mes mousquetons, mes arquebuses et je vais à la chasse aux phoques... » (*OCV* : 481). Son refus de s'incliner devant l'autorité royale la rend plus forte que son oppresseur, ce Roberval, calviniste putatif, qui se soumet au Roi et se trouve forcé à jouer la comédie du rachat par « cette colonie très catholique à fonder là-bas » (*OCV* : 449). Marguerite lui en tire l'aveu à la fin de la première partie, alors que le spectateur est averti dès la séquence 2 de ce double jeu :

LA DAME

(*Susurrante*) La faveur dont jouit ce calviniste n'a pas de bornes. Condamné à l'exil pour son hérésie, M. de Roberval a été aussitôt rappelé par le Roi qui l'a forcé d'abjurer et lui a confié le commandement de cette expédition, très catholique, afin d'afficher sa conversion aux yeux de tous. (*OCV* : 412).

Cette conception sociale du dogme se trouve donc fortement dégradée. Elle ne l'est toutefois pas au profit d'un athéisme revendiqué, mais au profit d'un renouveau spirituel. Les valeurs revues lors de cette expérience des limites, qui impose de re-définir l'espace de vie, ne tiennent plus compte de l'héritage monarchique de droit divin, mais reposent sur la sincérité de la quête spirituelle, qui se lit comme une quête des sources du message évangélique. La mobilisation récurrente d'images bibliques (l'enfant Jésus dans la crèche – séquence 19, la pierre roulée scellant le sépulcre – séquence 26) est d'ailleurs emblématique de l'écriture hébertienne (Gligor, 2014; Sirois, 2010 et 2011) et permet d'identifier un axe fort de sa poétique, trait constitutif, en même temps que représentation, de l'espace culturel québécois dont elle conte ainsi les origines historiques. Même l'image païenne de Roberval, support d'envoûtement, trouve dans les dernières répliques une formulation qui revisite un topos chrétien:

PREMIER PÊCHEUR

Comment est-ce possible que ce portrait soye là sur le mur de cette grotte !

MARGUERITE

C'est une apparition que j'ai eue, Messieurs, dans ma solitude. Je l'ai tout de suite transcrite sur le mur. Dieu seul sait en quelle grotte obscure se trament et s'organisent les blessures et la mort du criminel. Cela vient parfois du cœur innocent qui fait vœu secret. Par quels passages étranges file donc la justice de Dieu, avant d'éclater comme le tonnerre. (OCV : 487)

La danse démoniaque aux relents de carnaval de la séquence 29 (« Mon enfant sort de son rocher. Son squelette de craie blanche marche sur la neige. Ah ! il veut que je le réchauffe et que je le nourrisse. Il s'accroche à mon sein. [...] Des milliers de morts sortent des rochers. Un bataillon d'oiseaux les accompagne dans le ciel, en formations serrées » (OCV : 481), de même que l'image de plus en plus prégnante de l'oiseau, annonciateur de mort, est finalement rattrapée par l'image évangélique de la sortie du tombeau, dessinant une figure féminine à Lazare. La pièce se termine sur cette réplique : « Me voici, je viens, encombrante comme une ombre que l'on tire de la nuit, au grand soleil. » (OCV : 488)

Cette direction fortement appuyée d'interprétation messianique n'est pourtant pas à isoler d'une poétique lisible dans l'ensemble de l'œuvre hébertienne, qui tend à dépasser la seule symbolique chrétienne. L'affirmation christique « j'ai vaincu la mort » est ainsi précédée d'un combat qui renvoie certes à l'ange déchu, mais surtout à une figure obsessionnelle dans toute l'œuvre :

Les ailes déployées de cet oiseau-là couvraient l'île entière de leur ombre noire. J'ai combattu corps à corps avec cette ombre et j'ai gagné. Je suis couturée de cicatrices. Je n'ai plus d'âge. Mais j'ai vaincu la mort. (OCV : 487)

« Oiseau extraordinaire », « ni corbeau, ni aigle, ni vautour en pleine mer » (OCV : 486) : c'est sans doute la figure qui tisse le plus vaillamment pour le lecteur d'Anne Hébert une symbolique qui unifie son œuvre. Les souvenirs des *Fous de Bassan*, prix Fémina 1982, rejoignent l'image persistante à travers toute la critique hébertienne de ces vers du *Tombeau des rois* :

J'ai mon cœur au poing
Comme un faucon aveugle. (OCI, 2013 : 272)

L'emblème de la perception hébertienne, en écholalie des vers de son cousin, de Saint-Denys Garneau (« L'oiseau dans sa cage d'os / C'est la mort qui fait son nid »⁷), se retrouve dans cette figuration idéalisante du voyage final :

NICOLAS

(Comme s'il rêvait) L'oiseau noir à mon poing j'avance sur la mer gelée. Pas besoin de radeau ni de rame, la mer s'est solidifiée comme un pont. J'évite soigneusement les vagues et les courants. Je parcours une piste glacée, jusqu'en Canada. Je t'attends au bout du chemin, ma femme et toi aussi, Charlotte, et le petit qui est sans visage. (OCV : 471)

Le rêve du passage vers la terre promise du Canada, qui s'avèrera passage dans l'au-delà pour le personnage, institue l'oiseau comme indice sémiotique privilégié, à la fois mort au monde ancien et cœur battant du poète, inventant un monde nouveau. Ce sont de ses plumes que prétend se parer l'héroïne, pour signer la victoire finale sur la mort, qui est aussi transfiguration symptomatique en autochtone : « Cet oiseau-là, je l'abattrai et je me parerai de ses plumes, comme une sauvage que je suis devenue. » (OCV : 477)

7. Hector de Saint-Denys Garneau, « Cage d'oiseau », *Regards et jeux dans l'espace*, 1937; *Œuvres*, Les Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971 : 9-34.

Conclusion

La réécriture est assurément une opération de transformation du texte source. La lecture en parallèle de la 67^e nouvelle de *L'Heptaméron* et de la pièce *L'île de la Demoiselle* en fournit un bel exemple à inscrire dans la perspective plus ample du post-modernisme canadien. Le récit des marges (ailleurs, féminité, insularité, abandon...) est devenu propos central. La légende des origines est réécrite : le récit est revu au bénéfice de la culture cible, quitte à faire du lieu de perdition un lieu de résurrection. Mais la réécriture est surtout hommage, ce que la lecture comparée met rapidement en valeur. Anne Hébert accapare chez Marguerite de Navarre la théâtralité des voix des devisants, l'humour de la goguenardise féminine, l'audace d'un retour à la nature rapporté comme retour à une primeur évangélique. Elle ne cherche pas à effacer ou à distordre la nouvelle originale, mais fait entrer sa propre voix de conteuse en résonance avec la voix de la conteuse par excellence, en revivifiant l'une des savoureuses « marguerites de la Marguerite des Princesses⁸ ».

8. Titre de l'édition établie par Félix Franck en 1873, accessible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5773005m>.

Bibliographie

- BLANCHAUD, Corinne (2013), *Dictionnaire des écrivains francophones classiques*, Paris, Honoré Champion.
- CAMBRON, Micheline (1991), « Compte rendu : “La cage”, suivi de “L’île de la Demoiselle” », *Jeu : revue de théâtre*, n° 60 : 201-203. [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/27620ac>.
- DUCROCQ-POIRIER, Madeleine [et al.] (dir.) (1997), *Anne Hébert, parcours d’une œuvre: Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, L’Hexagone.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GLIGOR, Adela (2014), *Mythes et intertextes bibliques dans l’œuvre d’Anne Hébert*, Québec, L’Instant même.
- LÉGER-BÉLANGER, Ève (2013), *La théâtralisation du pâtir dans la pièce de théâtre L’île de la Demoiselle et dans le roman Kamouraska d’Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- LESTRINGANT, Franck (2005), « La Demoiselle dans l’île : prolégomènes à une lecture de la Nouvelle 67 », dans Dominique Bertrand (dir.), *Lire L’Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Centre d’Études sur les Réformes, l’Humanisme et l’Âge Classique (CERHAC), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal : 183-196.
- LEONTARIDOU, Dona (2013), « Traumatisme et lutte contre le destin : L’île de la Demoiselle et La cage d’Anne Hébert », *Écho des études romanes*, vol. IX : 133-146.
- MARCHEIX, Daniel (2007), « Le masculin chez Hector de Saint-Denys Garneau et Anne Hébert : de l’impuissance du regard à la perte de soi », *Cahiers Anne Hébert*, n° 7 : 101-113.
- MARCHESE, Elena (2003), « Le projet de réécriture historique dans *La Cage* et *L’île de la Demoiselle* d’Anne Hébert », *Cahiers Anne Hébert*, n° 4 : 91-101.
- NAVARRÉ, Marguerite de (1991), *L’Heptaméron*, édition établie par Michel François, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier ».
- PETITJEAN, AMarie (2017), « Une robinsonnade canadienne chez Marguerite de Navarre et Anne Hébert », dans Oana Panaïté et Vera A. Klekovkina (dir.), *Entre-Textes. Dialogues littéraires et culturels*, Londres, Routledge : 32-52.
- PETITJEAN, AMarie (2017a), « Des robinsonnades inversées : Anne Hébert versus Michel Tournier », *Les Cahiers Robinson*, n° 41 : 129-144.
- SIROIS, Antoine (2010), « La Bible dans la pièce *L’île de la Demoiselle* d’Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 9 : 99-105.
- SIROIS, Antoine (2011), « Anne Hébert et la Bible. La suite... », *Cahiers Anne Hébert*, n° 11 : 115-138.
- VAILLANCOURT, Marie-Ève (2008), « Une demoiselle et son île : la mémoire oblongue du corpus nord-côtier », *Littoral*, n° 3 : 5-14.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Le corps de l'angoisse dans *Kamouraska* d'Anne Hébert

Auteur(s): Eve Léger-Bélanger, Université de Montréal

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 200 - 215

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12395>

DOI: <https://doi.org/10.17118/11143/12395>

Le corps de l'angoisse dans *Kamouraska* d'Anne Hébert

ÈVE LÉGER-BÉLANGER
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Résumé : Cet article est une analyse textuelle des symptômes psychiques et physiques de la protagoniste du roman *Kamouraska*, Elisabeth Rolland. Ces symptômes sont l'effet d'une vive angoisse, causée par la passion éprouvée par le personnage : l'angoisse *prend corps* chez Elisabeth. Dans notre étude, nous mettons en relief les manières dont la maladie physique et psychique de la protagoniste, causée par l'angoisse, se cristallise autour de certains symptômes spécifiques et autour de figures de style qui permettent de mettre en relief ces symptômes. L'objectif principal de notre analyse est de comprendre la façon dont le discours du corps qui souffre s'actualise dans les procédés stylistiques et dans les choix lexicaux.

Mots-clés : *Kamouraska*, Corps, Angoisse, Souffrance, Passion.

Les personnages hébertiens sont fréquemment en proie à une force externe qui les empêche d'agir à leur guise. Cette force est communément une passion qui les gruge et les mine tout entiers. La passion est initialement subie par les protagonistes des œuvres : ils sont victimes de leur état affectif. La conception passive de la souffrance, liée à la passion, est cependant souvent en partie renversée dans le discours des personnages hébertiens qui tentent de prendre en charge leur destin, tout en subissant leur passion. De quelle manière la passivité associée à la passion est-elle renversée dans les textes ? Nous pensons qu'une partie de la réponse se trouve dans l'écriture du corps des personnages.

Dans le présent article, nous nous proposons d'analyser les façons dont le corps d'une protagoniste hébertienne, plus particulièrement Elisabeth Rolland dans *Kamouraska*, est écrit. Ce roman d'Anne Hébert publié en 1970 aux éditions du Seuil est un récit noir particulièrement foisonnant en ce qui a trait à la mise en texte du « corps souffrant » miné par la passion. Nous désirons explorer les façons dont l'affliction amoureuse prend littéralement corps chez la protagoniste. Même si *Kamouraska* a été écrit dans le but initial d'être lu¹, le texte est très imagé. La dimension visuelle du texte semble passer essentiellement par l'emploi de nombreuses métaphores qui modulent le récit, puisqu'on y trouve relativement peu d'action. Nous voulons cependant dépasser l'idée d'images générales, afin d'identifier plus spécifiquement les figures de style liées aux symptômes de l'angoisse, effet de la passion dans *Kamouraska*. Nous désirons déterminer ce qui donne une dimension performative au corps à travers la parole, corps pourtant alité à certains moments. L'angoisse de la protagoniste se manifeste, selon notre hypothèse, dans le choix des champs lexicaux ainsi que dans les procédés stylistiques. Ce sont surtout les régularités (réurrences) énonciatives qui nous intéressent pour comprendre la manière dont les outils structurels se déploient dans le texte.

Kamouraska est le récit d'une femme, Elisabeth Rolland, qui assiste à l'agonie de son époux. La présence de la mort dans la maison de la rue du Parloir éveille chez la protagoniste les souvenirs d'un premier mariage avec Antoine Tassy, le seigneur de Kamouraska. À l'époque, Elisabeth était tombée passionnément amoureuse du docteur George Nelson et était devenue sa maîtresse. Elisabeth et son amant en viendront à planifier le meurtre du mari. George commettra finalement le crime, mais devra fuir aux États-Unis, laissant Elisabeth seule face à la justice. Le récit fait des bonds constants entre le présent et le passé. La narration passe ainsi du présent de

1. Le roman *Kamouraska* a été adapté au cinéma en 1973.

la rue du Parloir, avec le mari mourant, au passé qui met en lumière des souvenirs relatifs à l'enfance d'Elisabeth, à sa vie avec Antoine Tassy, ainsi qu'à sa rencontre de l'amant, à la planification du meurtre d'Antoine et au procès qui s'ensuit. S'ajoutent à la narration d'Elisabeth quelques épisodes de cauchemars qui s'entremêlent aux souvenirs.

Différents commentateurs ont étudié la souffrance dans *Kamouraska*, mais en tant que thème secondaire ou pour exposer la figure typique du personnage oxymorique cher à Anne Hébert. Albert Le Grand (1971), Sébastien Hamel (1996), Leslie Ann Harlin (1995) et Maurice Émond (1992), pour ne nommer que ceux-là, exposent la forte propension d'Anne Hébert à opposer les contraires. Ils consacrent une importante partie de leur examen à l'étude de la logique binaire dans *Kamouraska*. Cette tension dialectique a été approfondie par Hamel, qui a analysé l'omniprésence des oxymores dans tout le corpus romanesque de l'auteure de *Kamouraska*. L'oxymore est d'ailleurs la figure de style utilisée en guise d'ouverture et de clôture du roman. L'incipit présente ainsi au lecteur une pietà sauvage et l'excipit, l'image d'Elisabeth qui aime en pleurant (Hamel, 1996 : 91).

La présente étude, quoique s'inspirant de diverses études antérieures, propose surtout une analyse textuelle proche du corps même du texte de *Kamouraska*. Nous fournirons plusieurs exemples provenant directement du roman pour illustrer et appuyer nos propos. Notre analyse a eu pour source des microlectures effectuées à l'image du théoricien Jean-Pierre Richard (1979), ce qui nous a ensuite permis de faire une synthèse. C'est une contribution d'Henri Servin, intitulée « Une lecture du corps dans *Kamouraska* », et un chapitre de Gaëtan Brulotte intitulé « Le corps souffrant chez Anne Hébert » dans *Anne Hébert, parcours d'une œuvre* qui ont principalement servi de tremplin au développement thématique de notre analyse. Nous reprendrons certaines des images analysées par Servin liées à l'angoisse, effet de la passion, afin de les approfondir à l'aide de l'étude des procédés de style. Gaëtan Brulotte analyse quant à lui surtout la souffrance présente dans l'interaction entre les personnages, ce qu'il appelle la « gestuelle d'interaction » (Brulotte, 1997 : 154). Nous nous sommes appuyée sur cette étude pour développer notre propre réflexion à propos des symptômes physiques de la protagoniste dans son interaction avec autrui. Notre analyse du corps souffrant se développera en deux temps : 1) à partir de l'état psychologique de la protagoniste qui se sent coupable et torturée; 2) à partir de l'être malade physiquement, conséquence de l'état d'esprit du personnage. Avant d'étudier ces deux aspects, nous développerons une définition plus spécifique des

termes « pathos » et « angoisse » qui sont les piliers de notre étude.

Le pathos et l'angoisse

La signification du vocable « passion » ne revêt pas dans le langage commun contemporain la même acception que sous l'Ancien Régime. Le mot « passion » vient du terme « pathos » qui signifie « état de l'âme agité par une circonstance extérieure, altération » (Mathieu-Castellani, 2000 : 49). Cette définition remontant au 17^e siècle suggère une agitation et un changement susceptibles de modifier le jugement (Mathieu-Castellani, 2000 : 50), et établit un lien direct entre le corps et l'âme. De ce fait, les mouvements du corps s'arriment à ceux de l'âme (Desjardins, 2001 : 63) : les passions peuvent se traduire par un corps en représentation (Desjardins, 2001 : 141). Dans son étude sur *Kamouraska*, Servin explique que le corps y est toujours synonyme de l'âme (1986 : 186). Comme nous le verrons, la passion éprouvée par Elisabeth Rolland tend, de manière asymptotique, vers cette définition *dix-septémiste* de la passion.

Une approche médicale des passions est fréquemment de mise en raison de leur caractère pathologique. En effet, l'affliction amoureuse porte souvent atteinte à la santé du sujet (Mathieu-Castellani, 2000 : 50). Dans cette optique, l'être dans *Kamouraska* se dit par le biais de la chair (Servin, 1986 : 192), qui plus est, par une chair profondément torturée. La passion est d'ailleurs un affect si extrême que la protagoniste du roman affirme que la mort suit inexorablement la fin d'une passion (*OCII* : 380). Dans son étude portant essentiellement sur le discours dans *Kamouraska*, Serge A. Thériault commente la stratégie de construction du roman : « Le récit se développe de manière à faire prédominer l'émotion tragique » (Thériault, 1980 : 85). Il développe plus loin sa réflexion à propos du tragique dans le récit :

On a déjà insisté sur la dimension pathétique du discours d'Anne Hébert et on a signalé que la romancière ne recherche pas tant les développements dramatiques (centrés sur l'action des personnages) que les synthèses de sens où se profile une parole capable de modifier l'être intime. (Thériault, 1980 : 117)

L'analyse du corps souffrant devient digne d'intérêt pour déceler les marques qui trahissent la passion éprouvée. Thériault précise la manière dont la narratrice nous communique un discours chargé de pathos :

Une émotion est dite esthétique (poétique), lorsqu'elle est dégagée de tout pathos et qu'elle ne favorise pas l'alternance des affects positifs et négatifs. Aussi, quand Anne Hébert affirme qu'*Antoine (est) multiplié à l'infini (extension), comme écrasé au pilon, réduit en fines particules (récession)*, l'on voit que l'émotion poétique et la comparaison se chargent de pathos de manière à susciter l'émotion tragique du lecteur. (Thériault, 1980 : 117)

Anne Hébert a ainsi recours à diverses modalités langagières pour construire l'affliction vécue par la protagoniste. De ce fait, nous avons dans *Kamouraska* une théorie des passions qui est mise en texte dans une rhétorique qui ne sombre toutefois pas dans la pure lamentation :

Désir de persuader, certes, d'emporter l'adhésion de l'auditoire, de triompher des autres orateurs dans un combat verbal aussi dangereux, comme dit Montaigne, que celui des armes; désir de séduire, de détourner de leur chemin les cœurs et les volontés errantes pour les amener à soi; mais désir aussi de jouir soi-même de cette parole qui enivre, de charmer et d'être charmé de ce charme, de savourer la séduction exercée. (Mathieu-Castellani, 2000 : 67)

C'est cette rhétorique des passions forgeant une protagoniste déchirée et souffrante qui permet d'interpréter l'être angoissé et les symptômes corporels qui en découlent.

L'angoisse est un malaise psychique et physique. Dans un article portant sur la poésie de Verlaine, Serge Bourjeas la définit comme suit :

L'angoisse [...] est une notion parfaitement ambiguë, proprement double, qui tient à la fois au corps, puisque l'angoisse *est* au corps et se détermine du symptôme physique qu'elle y produit ; puisque, étymologiquement, elle a bien lieu (*anctus*) à la gorge où elle prend, dans le serrement de la glotte, dans le resserrement épigastrique. Mais qu'elle est aussi à l'esprit, à la psyché, par l'anxiété toute proche (*anxious*) qu'elle ne manque pas d'y produire sa cohorte de faux objets [comme des hallucinations]. (Bourjeas, 1994 : 13)

La signification de l'angoisse ici exposée est précisément celle vécue par la protagoniste de *Kamouraska*. Notons par ailleurs le terme « psyché » employé par Bourjeas dont le sens est « âme » en grec (Vanier, 2003 : 30). Selon cette conception, l'état psychique angoissé d'un être aurait pour source l'âme. On peut ainsi établir une corrélation entre la passion et l'agitation de l'âme, la psyché.

Bourjeas distingue d'ailleurs la peur de l'angoisse, laquelle naît de la peur. La peur chez Verlaine est celle de l'échec intellectuel (Bourjeas, 1994 : 13). Pour Elizabeth Rolland, c'est la peur de revivre le meurtre de son premier mari et de réveiller la passion, source du crime. Dans *Kamouraska*, l'accent est mis sur cette seconde peur : peur de la fin de la passion ainsi que peur de la damnation par Dieu et par autrui. Les objets d'angoisse et de peur n'auraient d'ailleurs pas la même source :

L'angoisse est un état largement partagé, qui remonte à la plus haute Antiquité. Adam, après avoir été chassé du paradis, en fit l'amère expérience. Sentiment diffus, tout à la fois sournois et implacable, dépourvu de tout objet contrairement à la peur qui sait identifier des démons, l'angoisse semble inhérente à la condition humaine. (Hue, 2003 : 20)

La définition de Jean-Louis Hue ne contredit pas celle de Bourjeas, puisque celui-ci laisse entendre que l'angoisse n'est pas un synonyme de peur. Le philosophe Kierkegaard distingue aussi l'angoisse de la peur et de la crainte (Regnier, 2003 : 26). Pour ce penseur, la peur a toujours un objet déterminé, l'angoisse se trouve au cœur de l'indétermination. Hue, qui utilise le terme « démon » dans sa définition de l'angoisse, rejoint la conception de Kierkegaard, puisque tous deux pensent que l'angoisse est attachée aux démons, à des entités multiples qui ne prennent pas nécessairement corps dans un seul objet. Dans un autre ordre d'idées, l'utilisation du personnage d'Adam en lien avec l'angoisse nous rappelle que le mal ne peut exister sans le bien. Adam a connu l'angoisse dès qu'il a su ce qu'était le mal. Comment connaître le paradis si nous ne savons pas ce qu'est l'enfer ? L'angoisse implique donc un conflit intérieur entre diverses forces binaires. En ce sens, le procédé stylistique de l'oxymore très présent dans *Kamouraska* est parfaitement de mise avec le concept d'angoisse.

Kierkegaard se penche sur le dogme originel qui aurait provoqué l'angoisse chez l'homme. Tel que l'explique Thomas Regnier :

Le dogme du péché originel permet à Kierkegaard de penser cette énigme qu'est l'apparition de l'angoisse. Il le conduit, pensant l'angoisse, et plus précisément le *rapport* de l'homme à l'angoisse, à passer insensiblement d'une description de type psychologique — l'angoisse comme présentant les traits simultanés de la sympathie et de l'antipathie : « *anthipasympathisante* » ou « *sympathie anpathisante* » — à une description faisant intervenir l'innocence et la culpabilité, c'est-à-dire des notions ne relevant plus tout à fait de la psychologie, mais bel et bien de la métaphysique ou de ce que Kierkegaard, dans son langage de théologien, appelle la dogmatique. (Regnier, 2003 : 30)

Cette définition ou plutôt cette précision de Kierkegaard à propos de l'angoisse est essentielle pour notre étude, puisque la dualité innocence-culpabilité est un des leit-motifs de *Kamouraska*. Les définitions métaphysique et psychologique de l'angoisse sont celles qui nous intéressent. Notre approche s'éloigne de la perception psychanalytique de l'angoisse, avec ses théories du refoulement, de l'appréhension de la castration ou de la séparation. Le malaise psychique du personnage ne sera donc pas dans notre étude perçu comme une névrose (Vanier, 2003 : 30). Dans son article « L'angoisse d'exister », Regnier explique que la parfaite concrétisation iconographique de l'angoisse est *Le cri* de Munch :

Une figure non pas précisément stylisée, mais assez vigoureusement déréalisée, semblant se fondre dans un paysage crépusculaire dont elle épouse les courbes. Bouche grande ouverte, orbites vides, la figure se prend la tête dans les mains ou plutôt : ses mains encadrent sa tête, épousent ses contours comme si le sujet menacé de dissolution se prenait lui-même [...] devant le caractère ineffablement effrayant de l'expérience qu'il lui est donné de vivre [...], expérience éminemment subjective et incommunicable. (Régnier, 2003 : 25)

Ce personnage de tableau s'apparente à une représentation graphique d'Elizabeth Rolland. L'importance du cri pour le personnage principal du roman, manifestation de l'angoisse, en est d'ailleurs un exemple, comme nous le verrons. Le cri est une des mises en corps d'un affect éprouvé : l'angoisse créée par la passion.

Le corps qui souffre : état psychologique

L'angoisse éprouvée par la protagoniste est une véritable maladie. *Kamouraska* est non diachronique et fonctionne en spirale infernale (Le Grand, 1971 : 123). Il s'ensuit un effet de frénésie, de délire malade et d'angoisse. La rhétorique de l'extrême dans ce roman, comme l'utilisation de formes hyperlatives telles « toujours », « jamais » et « rien », crée un effet global d'agitation suprême et d'intensité (Hamel, 1996 : 1). L'accumulation de phrases exclamatives (*OCII* : 211-212) et surtout interrogatives (*OCII* : 229, 355) ajoute à l'image de l'état de fièvre du personnage. Comme l'affirme Albert Le Grand, les constantes interrogations et accumulations manifestent la fissure provoquée dans l'ordre et l'organisation d'esprit de la protagoniste (1971 : 122). Ces accumulations, que l'on trouve d'ailleurs également dans le registre verbal, suscitent un effet de paranoïa : « On m'observe, on m'épie, on me suit. On me serre de près. On marche derrière moi » (*OCII* : 192). L'auteur de la traque n'est d'ailleurs pas identifié d'une manière précise, puisque le pronom « on » est indéfini. La menace est vague malgré le sentiment d'imminence du danger, ce qui correspond à la définition de l'angoisse que nous venons de donner. Les phrases courtes qui se succèdent

créent aussi l'effet d'un esprit qui va à toute allure. La présence de nombreux verbes à l'infinitif ajoute une touche à une rupture immanente (Harlin, 1995 : 60) qui suivra la fuite. Sans oublier des phrases souvent marquées de points de suspension : l'être angoissé est fébrile, il ne termine pas sa pensée tant il est agité et tant il souffre (Harlin, 1995 : 90).

On trouve par ailleurs la répétition comme procédé illustrant le sentiment de paranoïa éprouvé par la protagoniste. Par exemple, le personnage s'autocritique en déclarant qu'elle a perdu la raison : « Folle, folle Elizabeth ». (*OCII* : 197) La narratrice réaffirme plusieurs fois cette folie, tel un fil directeur de sa pensée (voir aussi *OCII* : 285, 355). Dans sa narration intérieure, Elisabeth déclare directement qu'elle est une femme de théâtre qui ira au bout de sa folie, folie qui prend une forme concrète grâce au corps : fièvre, cris, etc. (*OCII* : 254) Outre la répétition, plusieurs autres procédés de style liés à la folie teintent le texte comme l'oxymore : « joie des fous au bord du désespoir » (*OCII* : 304), la personnification de l'angoisse : « Des espèces de petits êtres s'agitent entre mes cils. Ils me brouillent la vue » (*OCII* : 318-319) et le parallélisme : « m'étouffe et m'épouvante. » (*OCII* : 286) L'hyperbole est également un procédé clé dans la mise en texte des hallucinations (*OCII* : 251) de la protagoniste, qui se sent littéralement intoxiquée de songes (*OCII* : 268). Ces hallucinations sont associées à une certaine perte de contrôle de l'esprit.

La métaphore, autre figure d'exagération intégrée à l'hyperbole, est utilisée dans le discours d'Elisabeth comme tentative de distanciation lui permettant de se ressaisir pour éviter de sombrer dans la folie et la perte de contrôle : « Désarmer le génie malfaisant des sons et des images ». (*OCII* : 218) À l'aide de diverses métaphores, la protagoniste a recours à l'image de la machine, image du détachement, pour avoir prise sur ce qu'elle vit : « Madame Rolland n'est plus qu'une machine qui s'agite » (*OCII* : 216), « voici la mariée qui bouge, poupée mécanique, appuyée au bras de son mari » (*OCII* : 246), « [u]ne mécanique terrible déclenchée [...] [c]ela n'a plus rien d'humain ». (*OCII* : 286) Des comparaisons viennent enrichir cette représentation robotique de l'individu : « [j]'obéis comme une automate. » (*OCII* : 279) Une double distanciation est effectuée du fait des narrations intercalées à la première (voix de l'intérieur immédiat) et à la troisième personne (habituellement associée à la figure du narrateur omniscient). Ce jeu de pronoms personnels confère une certaine maîtrise de l'esprit à la protagoniste. En effet, la narration passe du « je » au « elle », sans que cela semble affecter le récit ni les démons internes d'Elisabeth. Cette co-présence de narration autodiégétique et hétérodiégétique contribue au désordre qui

se dégage de l'ensemble du corps du texte (Hamel, 1996 : 91). N'oublions pas que l'affliction psychique de la protagoniste est désirée en raison de son sentiment de culpabilité. Cette souffrance n'empêche toutefois pas Elisabeth d'aspirer à l'idée de devenir un être mécanique, ce qui lui permettrait un répit de l'esprit. La métaphore suivante, combinée à une accumulation, met en relief ce jeu entre l'automatisme et la souffrance : « Fixer le masque de l'innocence sur les os de ma face. Accepter l'innocence en guise de revanche ou de punition. Jouer le jeu cruel, la comédie épuisante, jour après jour. Jusqu'à ce que la ressemblance me colle à la peau ». (OCII : 405) L'innocence dont la narratrice veut se convaincre n'est présente qu'en surface. La métaphore cumulative qui suit, comme la précédente, illustre l'automatisme de surface versus le bouillonnement de l'intérieur qui déchire le personnage :

C'est le moment où il faut se dédoubler franchement. Accepter cette division définitive de tout mon être. J'explore à fond le plaisir singulier de faire semblant d'être là. J'apprends à m'absenter de mes paroles et de mes gestes, sans qu'aucune parole ou geste paraisse en souffrir. (OCII : 356)

Ce contrôle de la passion nourrit l'état maladif dans lequel la protagoniste se trouve ; elle est sans cesse en combat.

À la lumière de ce qui a été exposé, l'état psychologique de la protagoniste s'actualise particulièrement à l'aide de diverses accumulations qui sont, pour la plupart, des hyperboles ou des métaphores. S'ajoute à ce corps souffrant psychologiquement le corps même du texte qui, au moyen de phrases courtes, exclamatives, interrogatives et recourant à des points de suspension, alimente cette frénésie angoissée. La maladie du personnage se construit à travers un réseau de métaphores filées au service de l'expression de la passion angoissée.

Le corps qui souffre : état physique

La protagoniste présente plusieurs symptômes physiques qui s'apparentent à la maladie, même si le problème initial se trouve au niveau de la psyché, et non d'une maladie bactérienne ou virale. Comme le présente Gaëtan Brulotte, la maladie est littéralement un refuge pour les personnages d'Anne Hébert :

Quand ils n'ont pas d'autres solutions, les personnages hébertiens fuient dans la maladie, ce qui est une autre façon de gagner la marginalité. Il y a beaucoup d'alités dans l'œuvre de la romancière, ce qui donne l'occasion à la conscience organique de réactiver plus que jamais son hypocondrie foncière. (Brulotte, 1997 : 158)

L'état physique d'Elisabeth est la conséquence directe de la passion qui agite son âme. Corps et esprit ne font qu'un : le corps est le reflet de l'état psychologique de la narratrice, qui est loin d'être stable. En ce sens, le champ lexical de la maladie scande tout le roman : « malade épuisé », « chair glacée », « pâle et grelottante », « pâleur », « hallucinations », etc. (*OCII* : 235, 251, 263, 279, 287). Ces symptômes physiques sont difficilement contrôlables par la protagoniste, car ils ne font souvent pas appel aux muscles volontaires. À ce champ lexical s'ajoutent plusieurs références à la chambre, espace lié à la maladie et à l'alitement, où se déroulent les agitations du personnage (*OCII* : 276, 279, 323, 361).

Les tremblements incontrôlables sont un des symptômes d'Elisabeth. Le mot « tremblement », comme celui de « maladie », est utilisé à plusieurs reprises dans le discours du personnage. On assiste à un effet de parallélisme et d'accentuation par les répétitions du terme « tremblement » : « La femme tremble. [...] [m]es mains tremblent ». (*OCII* : 322) On trouve aussi dans la narration des termes apparentés comme « grelotter » (*OCII* : 287). Ces tremblements sont souvent présentés à l'aide d'une accumulation, ce qui dénote leur importance : « [m]es jambes tremblent sous moi. Un grand frisson m'agite de la tête aux pieds. » (*OCII* : 290)

Ces tremblements produisent un épuisement général de l'être. La fatigue est de fait présente dans des dialogues qui impliquent la narratrice (*OCII* : 266-267). Ces conversations dévoilent l'épuisement d'Elisabeth au regard de tous, qui lui conseillent du repos, tandis que seul le lecteur connaît la cause de cet épuisement : le déchirement intérieur du personnage. Cet épuisement s'actualise à l'aide d'une variété de procédés stylistiques. On trouve par exemple dans tout le récit une répétition filée du symptôme de la fatigue, par des termes comme « épuisement » (*OCII* : 267, 326) et « lassitude » (*OCII* : 334, 358). Divers mots appartenant au champ lexical de l'épuisement sont également employés, tel « dormir, dormir » (*OCII* : 380). Le mot « dormir. » apparaît aussi dans un parallélisme : « Une telle lassitude aussi. Une telle envie de dormir » (*OCII* : 358) Cet univers du sommeil fait écho à l'état d'épuisement d'Elisabeth. Le sommeil de la protagoniste est d'ailleurs loin d'être réparateur, puisqu'il est teinté de cauchemars empoisonnés (*OCII* : 340). L'épuisement du personnage, tant moral que physique, s'exprime également par l'image d'une pénible marche dans une eau épaisse et vaseuse, qui témoigne d'une extrême faiblesse : « Je n'ai plus la force de bouger la tête sur l'oreiller [...] [i]mpossible de faire un mouvement, de remuer le petit doigt. Tout mon corps est lesté de centaines de plombs ». (*OCII* : 256) Cet excès d'apathie physique de la part d'Elisabeth se traduit aussi à

l'aide d'accumulations comme « jambes de coton », « fatigue extrême », « lourde », « vaseuse » (*OCII* : 268). Ces variations métonymiques sur le thème de l'épuisement mettent l'accent sur la suprême lassitude de la protagoniste causée par ses démons intérieurs. Pour tous ces exemples, l'état de fatigue généralisé d'Elisabeth est décrit de manière hyperbolique.

L'état d'épuisement constant du personnage a pour résultat de mettre ses nerfs à vif. L'expression « à fleur de peau » (*OCII* : 269) dans le discours d'Elisabeth est un exemple de sa sensibilité démesurée. Celle-ci est aussi décrite à l'aide de la comparaison à une bulle (*OCII* : 286). La narratrice s'associe ainsi à des éléments naturels délicats, fragiles et éphémères, comme la fleur et la bulle. L'état d'extrême tension vécu par la protagoniste ne peut pas subsister ; le personnage est trop fragilisé.

L'être malade physiquement se traduit également par un des symptômes clés de l'angoisse : la sensation d'étouffement et d'emprisonnement. La métaphore et les comparaisons liées à l'étouffement sont très présentes dans le roman. Il est ainsi question de la « pénombre suffocante de la chambre de bois » (*OCII* : 323) et du manque d'air : « [t]ous les liserons de ce papier peint m'enchaînent. Les quatre murs de la chambre me serrent et m'oppressent, comme un poing fermé sur ma gorge » (*OCII* : 266), « il n'y a plus d'air [autour de] moi. » (*OCII* : 322) Le corps même du texte, qui est ponctué par des phrases courtes et souvent averbales, renforce cette impression de respiration difficile. S'ajoutent à la sensation d'étouffement les métaphores à propos de la migraine : « [u]n étau qui ferait le tour de ma tête. Mes tempes battent » (*OCII* : 218) et « [o]n dirait que j'ai une couronne de fer sur mon front ! » (*OCII* : 218) Ces métaphores soutiennent la thèse de la sensation d'emprisonnement des êtres angoissés. Les maux de tête de la protagoniste nourrissent l'image du confinement, puisqu'ils sont décrits comme étant eux-mêmes opprimants. Tout compacte la narratrice vers son intérieur, vers sa source d'angoisse : la passion.

Malgré le resserrement de la gorge en raison de l'angoisse, le corps de la protagoniste accentue l'angoisse par un certain relâchement des cordes vocales à l'aide de cris et de pleurs. Comme pour les autres affects physiques, le chavirement de l'être s'exprime par la métaphore alliée à l'accumulation : « [j]e pleure. Je sanglote. Je fonds en eau. » (*OCII* : 270) Ces pleurs passent pour le résultat d'un épuisement pour avoir veillé le mari mourant, mais ils sont la conséquence de l'angoisse que vit Elisabeth. Le cri pourrait être quant à lui le salut qui permet de rompre le silence insupportable : « Je crie pour faire sortir le mal où qu'il se trouve, chez les bêtes ou chez les hommes. » (*OCII* : 297) Le verbe d'action « crier » est accompli par la

protagoniste, qui subit l'action du silence qui lui prend la gorge (*OCII* : 235). Or le cri n'est pas que salvateur, il est aussi une torture : « Le cri qui s'échappe de moi (que je ne puis m'empêcher de pousser, conformément à ce pouvoir qui m'a été donné) est si rauque et si terrible qu'il m'écorche la poitrine et me cloue de terreur. » (*OCII* : 297) La construction de l'angoisse dans le texte se fait par la démesure.

De nombreuses métaphores corporelles dont discute Servin s'attachent à ces symptômes physiques que sont les tremblements, l'épuisement, l'état nerveux et la violente sensation d'étouffement (Servin, 1986 : 185). Par exemple, la narratrice affirme que le mal en elle est une tumeur (*OCII* : 277). Par ailleurs, plusieurs verbes dans le discours sont des expressions faisant appel au corps. Comme nous l'avons vu, le verbe « étouffer » se trouve partout dans le roman (*OCII* : 284, 286, 300, 309, 353). On retrouve également d'autres verbes apparentés comme « s'agiter » (*OCII* : 226), « se recroqueviller » (*OCII* : 285) et « se mordre » (*OCII* : 270). S'ajoutent à ces verbes réflexifs diverses accumulations telles « mouillée de pluie, souillée de boue, frissonnante de fièvre » (*OCII* : 320), « maigr[e] et pâ[l]e » (*OCII* : 263) et « [p]âle et grelottante ». (*OCII* : 287) Cet aspect incolore et blême du visage de l'angoisse entre en contraste avec l'aspect coloré et sanguin de la passion, source de cette pâleur. On observe donc un jeu de dualité implicite dans ces accumulations. Toutefois, la figure de style prédominante, qui forge l'image de l'être souffrant au niveau corporel, est l'hyperbole. À titre d'exemple, la narratrice déclare que son cœur bat « à grand fracas » (*OCII* : 355) et qu'il sort d'entre ses côtes (*OCII* : 335). On assiste à une démesure hyperbolique des palpitations causées par l'angoisse. L'excès est aussi modulé par des actions extrêmes qu'Elisabeth accomplit sur elle-même, comme se tordre les cheveux et se mordre les poings (*OCII* : 270). L'hyperbole façonne par ailleurs une dualité : le chaud et le froid. La protagoniste souligne que sa chair est glacée (*OCII* : 279) et que son corps se glace (*OCII* : 316). Ce froid corporel cohabite toutefois avec des accès de fièvre (*OCII* : 306) et des torrents de larmes (*OCII* : 282). La chaleur n'exclut pas le froid : leur coexistence crée un effet d'oxymore. Hamel, dans son étude des procédés de style dans *Kamouraska*, analyse la coprésence simultanée d'éléments contraires créant un éclatement physique comme « me tue et me fait vivre à la fois, douce-amère, m'épouvante et me ravit à la fois, etc. » (Hamel, 1996 : 93). Cette tension met en lumière une souffrance extrême tant physique que psychologique vécue par le personnage. Tous ces exemples liés au corps révèlent l'importance de la chair dans le discours d'Elisabeth ou dans l'élaboration d'un corps passionné et angoissé (Courtine et Vigarello, 2006 : 7).

Le combat corporel d'Elisabeth nous montre son désir absolu de vivre. Des métaphores hyperboliques comme « à vol d'oiseau fou » (*OCII* : 269) accentuent ce sursaut de vitalité face à la maladie. Le mot « vivre » est d'ailleurs un leitmotiv dans la narration. Cette obsession pour la vie entre en contraste avec l'omniprésence de l'idée de la mort qui plane dans le roman et s'allie en même temps avec elle. La vie et la mort s'appellent et se succèdent tels Éros et Thanatos (Le Grand, 1971 : 122). La mort revêt toutefois le voile de la fixité que veut éviter à tout prix la protagoniste. L'agitation la plus extrême d'Elisabeth combat justement cette fixité².

Il est plus difficile de déterminer les procédés de style liés à la souffrance corporelle de la protagoniste que ceux exprimant son état psychologique. En effet, les procédés associés aux symptômes physiques, quoique nombreux, sont très variés et épars. Nous estimons tout de même que la figure de l'hyperbole a préséance, puisqu'elle se retrouve au cœur de la plupart des procédés en plus d'être une figure dominante en soi. L'accumulation, qui implique souvent dans ses ramifications d'autres procédés, a aussi une prééminence dans le roman. La représentation corporelle du personnage est donc le résultat d'un amalgame de métaphores, d'oxymores, de verbes et de termes qui se répètent, et ce, souvent à travers l'accumulation et l'hyperbole. Cette variété de procédés est à l'image de l'angoisse de la protagoniste qui ne peut être ciblée par ses pairs ; la maladie d'Elisabeth est si généralisée et composite, comme les procédés de style, qu'aucun personnage ne peut en déterminer la cause.

Conclusion

La tension psychologique vécue par Elisabeth génère un personnage dynamique (Le Grand, 1971 : 120). Ce mouvement a un impact sur le corps qui est lui-même en fluctuation. Le corps dans *Kamouraska* est une mouvance dans une réalité constante³. La protagoniste se débat intérieurement dans une réalité immuable. S'ensuit un corps en mouvement qui se débat contre ses propres démons.

Quoique la dualité qui se traduit par l'oxymore soit très présente dans le roman, nous ne pensons pas que ce soit dans *Kamouraska* la figure de style la plus fréquente. Il est d'ailleurs difficile de dégager le procédé stylistique par excellence qui illustrerait le corps souffrant dans ce roman, puisque l'œuvre est construite à l'aide de procédés

2. Arnon Grunberg qui étudie le lien entre la littérature et l'angoisse pose que Madame Bovary a le désir de se sentir vivante grâce à l'angoisse (Grunberg, 2003). Il en est de même pour Elisabeth Rolland.

3. Servin pose que le corps est une constante dans une réalité mouvante, Notre étude prend plutôt la relation à l'inverse en affirmant que le personnage est en changement d'état. Il est de plus en plus miné par l'angoisse, dans un monde fixe (Servin, 1986).

qui s'enchevêtrent dans un tout presque indissociable. Si nous considérons le corps souffrant dans ses diverses affections, nous constatons que la culpabilité se traduit surtout par des hyperboles qui sont souvent des métaphores et des accumulations. L'être malade s'actualise au niveau psychologique par l'accumulation et la métaphore tandis qu'au niveau physique, nous avons observé une grande présence de l'hyperbole et de l'accumulation, bien que les procédés y soient très variés. Si nous prenons *Kamouraska* dans son ensemble, nous estimons que le procédé de style le plus récurrent est l'hyperbole. Cette figure peut être contenue dans la plupart des autres, d'où son aspect globalisant. Nous affirmons par ailleurs que l'hyperbole est le procédé qui traduit le mieux la rhétorique de la passion, puisqu'elle est un affect de la démesure. Suit l'accumulation qui, au même titre que l'hyperbole, peut comprendre plusieurs types de procédés. Cette importance de l'accumulation nous rappelle la présence constante dans le roman de l'être angoissé qui accumule les preuves pour se justifier et pour apaiser sa culpabilité. Sans oublier les répétitions, les métaphores et les oxymores qui viennent alimenter l'image de l'être passionné modulé par l'angoisse.

Un constat découlant de notre étude est le lien entre le corps souffrant et le corps du texte. Ce concept de corps souffrant s'actualise dans les procédés de style. S'ensuit une matérialisation à l'aide des champs lexicaux, des phrases brèves, des points de suspension, etc. Ces divers niveaux intrinsèquement liés engendrent une rhétorique de la passion qui est, en fait, une rhétorique de l'angoisse. La rhétorique du corps souffrant est donc d'abord une rhétorique du texte.

Dans son étude du phénomène de l'angoisse dans la littérature, Arnon Grunberg écrit : « [T]rop d'angoisse dans l'écriture rendent les histoires terriblement sentimentales [...], le talent consiste à cacher l'angoisse dans le style et la forme, il doit y avoir là un équilibre » (Grunberg, 2003 : 24). C'est cet équilibre qu'a su atteindre Anne Hébert en jouant avec le corps souffrant tant à un premier niveau que dans un ensemble plus grand : le corps souffrant qu'est *Kamouraska*.

Bibliographie

- BOURJEAS, Serge (1994), « L'écriture de l'angoisse », *Bulletin des études valéryennes : corps et écriture*, vol. 1, mars-juin : 13-14.
- BRULOTTE, Gaëtan (1997), « La représentation du corps souffrant chez Anne Hébert », dans Madeleine Ducrocq-Poirier [et al.] (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, Montréal, l'Hexagone : 149-161.
- COURTINE, Jean-Jacques et Georges VIGARELLO (2006), *L'histoire du corps : les mutations du regard, le XX^e siècle*, tome III, Paris, Seuil.
- DESJARDINS, Lucie (2001), *Le corps parlant : savoirs et représentations des passions au XVII^e siècle*, Paris/Québec, L'Harmattan/Presses de l'Université Laval.
- ÉMOND, Maurice (1984), *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants du Sabbat*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises ».
- GRUNBERG, Arnon (2003), « Je ne pourrais pas assumer un roman qui ne contiendrait ni peur ni angoisse », *Magazine littéraire*, n° 422, juillet-août : 24.
- HAMEL, Sébastien (1996), *La rhétorique de l'extrême chez Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- HARLIN, Leslie Ann (1995), « Mother, Virgin, and Witch in Six Novels by Anne Hebert », thèse de doctorat, University of Virginia.
- HUE, Jean-Louis (2003), « Introduction », *Magazine littéraire*, n° 422, juillet-août : 20.
- LE GRAND, Albert (1971), « Kamouraska ou l'ange et la bête », *Études françaises*, vol. VII, n° 2 : 119-143.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (2000), *La rhétorique des passions*, Paris, Presses universitaires de France.
- REGNIER, Thomas (2003). « L'angoisse d'exister », *Magazine littéraire*, n° 422, juillet-août : 25-28.
- RICHARD, Jean-Pierre (1979), *Microlectures*, Paris, Seuil.
- SERVIN, Henri (1986), « Une lecture du corps dans *Kamouraska* », *Quebec Studies*, n° 4 : 184-193.
- THÉRIAULT, Serge (1980), *La quête d'équilibre dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Hull, Éditions Asticou.
- VANIER, Alain (2003), « L'angoisse comme névrose », *Magazine littéraire*, n° 422, juillet-août : 29-31.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: *Compte rendu Le désir monstrueux : transgressions et métamorphoses dans les récits d'Anne Hébert*

Auteur(s): Milica Marinković, Université Bari

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 15

Pages: 216 - 221

ISSN: 2292-8235

Directrice: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: <http://hdl.handle.net/11143/12396>

Compte rendu

Beauchemin, Mélanie, *Le désir monstrueux : transgressions et métamorphoses dans les récits d'Anne Hébert*, Les Éditions Triptyque.

MILICA MARINKOVIĆ

UNIVERSITÉ BARI

L'année du centenaire de la naissance d'Anne Hébert a été mise en valeur par différentes activités et publications consacrées à cette grande écrivaine québécoise. L'une de ces publications est l'essai de Mélanie Beauchemin, intitulé *Le désir monstrueux : transgressions et métamorphoses dans les récits d'Anne Hébert*, publié par les Éditions Triptyque en 2016. Le titre de l'ouvrage nous permet de saisir le fil rouge de cette étude, qui est celui du désir.

Si nous voulions effectivement établir le principal déclencheur de tous les récits d'Anne Hébert, ce serait nécessairement le désir. Qu'il soit mêlé par celui de posséder, de détruire, de partir, de se libérer, le personnage hébertien change à travers son Éros, lequel emprunte très souvent des voies tout à fait singulières. C'est surtout le cas des personnages féminins d'Anne Hébert. Le désir leur donne une force généralement considérée plutôt comme étant masculine. À travers cette force, très souvent érotique, l'héroïne change. Elle voyage d'une perspective à l'autre, oscille d'une rêverie à l'autre, visite les lieux du délit et les abandonne à son gré. Les déambulations se présentent comme des phases de ses changements mentaux et physiques. Bien évidemment, les chemins sont plutôt tortueux ; définir une trajectoire précise n'est pas du tout facile. C'est la voie que l'héroïne hébertienne explore à partir du moment où elle sent la douleur, le mal, la fièvre ou la révolte, jusqu'au point où elle (re)trouve sa paix. Observer ce qui arrive durant ce parcours aide à comprendre le mécanisme de développement psychique des personnages féminins.

Lorsqu'on songe à l'univers hébertien, c'est surtout le désir sexuel que nous envisageons. Si le désir sexuel doit avoir normalement pour but la procréation, chez Anne Hébert il n'en va pas de même. La procréation, devenir mère, n'est pas l'objectif du personnage féminin désirant dans l'œuvre hébertienne. Son désir est différent, c'est un désir monstrueux qui ne fait pas pour autant d'elle une femme privée de sentiments. Ceux-ci sont cependant encore plus amplifiés, et ce sont eux qui la guident vers le désir de transgression et de changement. L'expérience de transgression est la seule qui puisse transformer le personnage hébertien.

Le personnage féminin a besoin de se connaître à travers l'expérience, même si cette dernière fait d'elle une sorcière, une diablesse ou une folle. En désirant découvrir son intimité sauvage dans une société pleine de contraintes et de règles, cette femme oscille entre ce qui est considéré comme juste, comme normal, et ce qu'elle désire, ce qui est naturel pour elle. Le réveil de la nature chez chaque personnage incite celui-ci à la révolte. Les contraintes peuvent provenir soit de la famille soit de la société. Le personnage se rebelle fréquemment et peut devenir violent. Et même si la révolte est le plus souvent conçue comme un désordre, comme une anarchie, c'est exactement là qu'il faut chercher l'ordre. Parce que l'ordre peut être établi seulement si l'être est observé dans sa totalité, qui comprend obligatoirement son côté animal. Mélanie Beauchemin écrit qu'« [u]n tel désordre est une manière d'affronter le monde » (2016 : 13), s'appuyant sur les idées de Georges Bataille à propos du désir et de l'émancipation.

En suivant le fil qui va du point de départ (l'éveil du désir) au point d'arrivée (l'émancipation du personnage), Mélanie Beauchemin découpe un parcours en trois étapes. Dans la première, dont le titre est « L'épreuve de la fièvre », l'essayiste explore le corps qui réagit au désordre mental et à la volonté de se libérer. Les rêves et les hallucinations sont un lieu de passage vers le délire, qui pourra servir de guide vers la transformation et la libération. Le lecteur comprend pourquoi l'auteure prête tellement d'attention au contexte nocturne et aux espaces obscurs. C'est justement là que le monde des rêves ou, mieux, des cauchemars, remplace le monde de la lumière. La sexualité s'éveille surtout la nuit et, avec elle, toute la nature endormie. Dans l'œuvre hébertienne, le personnage féminin prend la forme d'une des créatures nocturnes, surtout de la sorcière noire, capable de renverser l'ordre établi. À travers ses visions, le corps féminin subit une mort symbolique, élément fondamental de la renaissance et de l'émancipation. Toute héroïne observée par l'auteure manifeste des traits caractéristiques de sorcières ou de vampires. Son corps est le miroir de son

âme. La femme n'a pas peur des transgressions et sa fièvre se confond obligatoirement avec la folie. Seule la femme qui est en mesure de transgresser, et qui sera vue par la société comme une folle, sera capable de se libérer et de vivre la vie de nouveau.

Voilà pourquoi Mélanie Beauchemin examine avec attention le monde de l'enfance des femmes hébertiennes. L'enfant est puissant dans le monde d'Anne Hébert, surtout l'enfant féminin qui a le pouvoir de séduire et d'obséder. Certains personnages ne veulent pas abandonner ce monde de l'enfance, tandis que d'autres désirent se séparer à jamais des fantômes maternels, étant donné que c'est le seul moyen de devenir libre. Il semble qu'on puisse reprendre et comprendre notre enfance seulement quand on grandit et devient adulte. Les héroïnes d'Anne Hébert le font pour redécouvrir leur corps qui n'est plus synonyme du mal.

Les protagonistes s'abandonnent à la rêverie et aux songes, et c'est de cette manière qu'elles créent leurs mondes oniriques mais essentiels à leur survie. Elles ont besoin du rêve pour anéantir la réalité ou pour en créer une autre, inexistante dans le monde réel. Si cette réalité désirée ne peut pas exister, elles peuvent toujours la rêver. Et en la rêvant, elles renouent avec leur passé, avec leur mémoire. Elles se laissent porter par des créatures fantastiques qui s'éveillent en elles, ce qui est le thème de la deuxième partie de l'essai.

Si les héroïnes ne peuvent pas résister à la fièvre et tombent malades, en quelque sorte, elles reçoivent un grand pouvoir. Mélanie Beauchemin montre que ces femmes, une fois transformées par le délire, ne se laissent plus contrôler. Elles échappent à chaque autorité et n'obéissent qu'à leur nouvelle identité, celle d'une femme en pleine possession de soi. C'est à travers cette possession que les personnages féminins hébertiens passent dans le domaine de l'expérience intérieure, l'un des concepts batailliens indispensables, selon l'essayiste, pour atteindre à la connaissance de soi, ce qui n'est pas exempt de violence. C'est à travers cette expression de la violence de l'expérience intérieure qu'Anne Hébert accorderait à ses héroïnes la supériorité de l'esprit par rapport aux protagonistes masculins. Mélanie Beauchemin le note dans les comportements des adolescentes qui sont plus déterminées à se libérer des règles et se laissent « animaliser » plus aisément que les garçons. « En se transformant, l'individu acquiert une différence qui l'éloigne de la banalité des choses et de son ordinaire », constate l'essayiste (Beauchemin, 2016 : 90). En fait, être différent, c'est être soi. L'essence de la transformation signifie réussir à découvrir notre vraie nature.

Cette nature se fait voir dans le jeu perpétuel entre le jour et la nuit. Les vertiges, le délire et la colère appartiennent au domaine de la nuit mais conduisent vers la lumière. Parfois, la lumière brûle et se transforme en feu. Alors, les héroïnes descendent au monde des Enfers pour y retrouver leur lumière. Aux éclats de lumière correspondent les éclats de rire. Le rire comporte une transformation physique, surtout du visage. Et ce qui est encore plus important, le rire et le sourire partent de la bouche. La transformation est étroitement liée à la faim, au désir, à l'avidité, à la communication, aux dents, à la dévoration, aux baisers, à la langue, à la parole, bref, à tout ce qui réside dans la bouche et à tout ce qu'elle peut signifier.

Complètement soumises au désir, les héroïnes d'Anne Hébert, surtout celles des *Enfants du Sabbat*, s'offrent à la sauvagerie de la mémoire et à la force érotique. Beauchemin note l'effet que la solitude, la mémoire, l'extase et le désir ont sur elles, surtout sur sœur Julie, qu'on peut imaginer comme sainte Thérèse d'Avila, tellement est fine la distance qui sépare la nature démoniaque de la nature sainte de certains personnages de femmes.

Après ces longues et difficiles épreuves, la vraie nature se manifeste. Le titre de la troisième partie de l'essai est, justement, « Les manifestations de la nature ». La plongée dans les lieux obscurs et profonds peut en venir à transformer également d'autres personnages. C'est le cas notamment de certains personnages masculins. La sorcière séduit sa victime masculine et l'invite à se libérer. Dans l'analyse des personnages masculins, il devient très évident que le désir n'a d'autre but que la transformation et la libération. Les hommes d'Anne Hébert trouvent une issue dans l'excès et la révolte qui se logent dans leur corps.

La sauvagerie de l'esprit et du corps se réalise dans des lieux également sauvages. Mélanie Beauchemin observe la nature de ces endroits ruraux et urbains, tous fermés et sombres. Victimes de la fièvre initiale, les personnages deviennent prisonniers de ces espaces. Mais si la fièvre les empêche de bouger, si le corps devient physiquement passif et immobile, mentalement il n'a jamais été aussi actif. La fièvre enferme l'aspect extérieur, la colère libère l'aspect intérieur du personnage.

Si de nombreuses études ont examiné les états et les actions monstrueux et sauvages des personnages hébertiens, Mélanie Beauchemin montre bien que ces derniers peuvent régler leur vie seulement par un dérèglement. Le déclencheur de ce dernier est la fièvre qui conduit vers le malaise, la maladie, le délire. À travers l'expérience de l'interdit et du maudit, le personnage féminin se transforme en être d'émancipation, tandis que l'espace de l'enfance perdue devient le paradis retrouvé.

Les acquisitions du Centre

Monographies

[S.n.] (2000), *Le Québec des poètes*, Montréal, Éditions Trait d'union, coll. « Vis-à-vis », 165 p.

ALLARD, Jacques (dir.) (2007), *Le bonheur des poètes*, Trois-Rivières, Écrits des Forges ; Montréal, Productions Virage, coll. « Poésie internationale », 135 p.

BEAUSOLEIL, Claude (1992), *Montréal est une ville de poèmes vous savez : anthologie*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Anthologies », n° 6, 316 p.

BERSIANIK, Louky [et al.] (1988), *La Théorie, un dimanche*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 208 p.

BERTRAND, Claudine (dir.) (2002), *La France des poètes*, Montréal, Éditions Trait d'union, 119 p.

BROSSARD, Nicole [et al.] (2013), *Theory, a Sunday*, trad. d'Erica Weitzman [et al.], 1^{re} édition, Brooklyn, Belladonna Collaborative, 162 p.

CALLE-GRUBER, Mireille [et al.] (2017), *Écritures migrantes du genre : croiser les théories et les formes littéraires en contextes comparés*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée », n° 26, 269 p.

CARPENTIER, André (dir.) (1993), *Voix parallèles*; Cohen, Matt. (dir.). *Parallel Voices*, Montréal, XYZ Éditeur ; Kingston, Quarry Press, 249 p.

CARRIÈRE, Marie et Patricia Demers (dir.) (2014), *Regenerations : Canadian Women's Writing = Régénérations : écriture des femmes au Canada*, 1^{re} édition, Edmonton, The University of Alberta Press, 310 p.

CODIGNOLA, Luca (dir.) (1978), *Canadiana : aspetti della storia e della letteratura canadese*, 1^{re} édition, Venise, Marsilio, coll. « Nordamericana », n° 4, 159 p.

DION, Robert, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.) (2007), *Vies en récits : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Montréal, Nota bene, coll. « Convergences », n° 38, 591 p.

DORION, Hélène et Paul Bélanger (dir.) (1997), *Autour du temps : anthologie de poètes québécois contemporains*, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 99 p.

DUPHILY, Ginette (2016), *Mon ami Pierrot : récit*, Montréal, Linguatex éditeur, coll. « Madeleine Bouvier », 110 p.

DUPRÉ, Louise (2014), *Beyond the Flames*, trad. de *Plus haut que les flammes* par Antonio D'Alfonso, Toronto, Guernica Editions, coll. « Essential Translations Series », n° 19, 100 p.

DUPRÉ, Louise (2005), *The Blueness of Light : Selected Poems, 1988-2002*, traduction d'Antonio D'Alfonso, Toronto, Guernica, coll. « Essential poets », n° 130, 71 p.

DUPRÉ, Louise (2016), *La main hantée*, Montréal, Éditions du Noroît, 113 p.

DUPRÉ, Louise (1999), *Memoria: a Novel*, trad. de Liedewy Hawke, Toronto, Simon & Pierre, 206 p.

DUPRÉ, Louise (2002), *The Milky Way : a Novel*, trad. de Liedewy Hawke, Toronto, Simon & Pierre, 206 p.

DUPRÉ, Louise (2010), *La voie lactée*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 211 p.

- DUPUIS, Gilles et Klaus-Dieter Ertler (dir.) (2017), *À la carte : le roman québécois (2010-2015)*, Francfort am Main, Peter Lang, 419 p.
- FALEIROS, Álvaro (dir.) (2003), *Poètes du Noroît*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, coll. « Petite anthologie de la poésie québécoise », 93 p.
- FERRARO, Alessandra et Rainier Grutman (dir.) (2016), *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 154, 260 p.
- FORSYTH, Louise H. (dir.) (2005), *Nicole Brossard : Essays on Her Works*, Toronto, Guernica, coll. « Writers Series », n° 18, 255 p.
- GAGNON, Alex (2016), *La communauté du dehors : imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 492 p.
- GAGNON, Anne, Carl Perrault et Huguette Maisonneuve (2007), *Guide des procédés d'écriture*, édition revue et augmentée, Saint-Laurent, Éditions du Renouveau pédagogique, 108 p.
- GODENNE, René (2017), *La nouvelle de langue française de 1940 à 2000 : un répertoire critique par année de 6060 titres*, édition remaniée et augmentée de trois bibliographies critiques de la nouvelle de langue française, Genève, Slatkine Erudition, 929 p.
- JONES, D. G. (2016), *The Essential D.G. Jones*, choisis par Jim Johnstone, Erin, Ontario, The Porcupine's Quill, coll. « Essential Poets Series », n° 14, 63 p.
- LÉPINE, Stéphane (dir.) (2008), *Sibyllines, un parcours pluriel : dix ans de création*, Montréal, Les 400 coups, 151 p.
- LÉPINE, Stéphane (2006), *Un chœur qui bat : propos et entretiens sur l'œuvre de Louise Dupré et la production de la pièce Tout comme elle mise en scène par Brigitte Haentjens*, Montréal, Publications Sibyllines, 36 p.
- LUNEAU, Marie-Pier [et al.] (2015), *Entre l'auteur et le lecteur : l'archive*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Service des bibliothèques et archives, 44 p.
- MONETTE, Hélène (1990), *Lettres insolites*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Les Rouges-gorges », n° 75, 94 p.
- MONETTE, Hélène (1992), *Crimes et chatouillements*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Les vilains », 152 p.
- MONETTE, Hélène (1994), *Kyrie eleison : poésie*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Les Herbes rouges/Poésie », 69 p.
- MONETTE, Hélène (1995), *Unless : roman*, Montréal, Boréal, 187 p.
- MONETTE, Hélène (1997), *Plaisirs et paysages kitsch : contes et poèmes*, Montréal, Boréal, 198 p.
- MONETTE, Hélène (1999), *Le blanc des yeux : poésie*, Montréal, Boréal, 145 p.
- MONETTE, Hélène (2000), *Unless*, Paris, Éditions J'ai lu, coll. « J'ai lu / Nouvelle génération », n° 5471, 188 p.
- MONETTE, Hélène (2001), *Un jardin dans la nuit*, Montréal, Boréal, 177 p.
- MONETTE, Hélène (2004), *Il y a quelqu'un? : poèmes*, Montréal, Boréal, 299 p.
- MONETTE, Hélène (2008), *Thérèse pour joie et orchestre : poésie*, Montréal, Boréal, 152 p.
- MONETTE, Hélène (2011), *Là où était ici : proses et poèmes*, Montréal, Boréal, 132 p.
- MONETTE, Hélène (2014), *Où irez-vous armés de chiffres?*, Montréal, Boréal, 129 p.
- PADELLEC, Lydia (dir.) (2016), *Ce que la Lune dit au jour : 13 poètes québécoises*, Port-Louis, Éditions de la lune bleue, 38 p.

- PANAÏTÉ, Oana (dir.) (2016), *Reading Communities : A Dialogical Approach to French and Francophone Literature = Communautés de lecture : pour une approche dialogique des œuvres classiques et contemporaines*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 199 p.
- PANAÏTÉ, Oana et Vera A. Klekovkina (dir.) (2017), *Entre-textes : dialogues littéraires et culturels*, Londres, Routledge, 308 p.
- PARADIS, Claude (2015), *Ouvrir une porte : sur dix grandes œuvres de la poésie québécoise du XX^e siècle*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 234 pages.
- PROVENCHER, Serge (2007), *Anthologie de la littérature québécoise*, 2^e édition, Saint-Laurent, Éditions du Renouveau pédagogique, 221 p.
- RESCH, Yannick [et al.] (2001), *Écrivains francophones du XX^e siècle*, Paris, Ellipses, coll. « Universités francophones », 207 p.
- ROYER, Louis (dir.) (2002), *Le 11 septembre des poètes du Québec*, Montréal, Éditions Trait d'union, 250 p.
- SAINT-ÉLOI, Rodney (2016), *Moi tombée : moi levée*, Montréal, Éditions du Noroît, 69 p.
- SASU, Voichita-Maria (2015), *Nouvelles lectures québécoises*, Cluj-Napoca, Editura Scoala Ardeleana, 314 p.
- SHELTON, Pamela L. (1998), *Contemporary Women Poets*, Detroit, St. James Press, coll. « Contemporary writers series », 400 p.
- STEENMAN-MARCUSSE, Conny (dir.) (2002), *The Rhetoric of Canadian Writing*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Studies in Comparative Literature », n° 38, 304 p.
- ZUPANCIC, Metka (dir.) (2016), *La mythocritique contemporaine au féminin : dialogue entre théorie et pratique*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud », 180 p.
- ZOUBIR-SHAW, Sadia (2017), *Lire et écrire : la composition par le texte*, Toronto, Canadian Scholars, 291 p.

Mémoires et thèses

- ACATRINEI, Mihaela-Alexandra (2016), « Fonction(s) et fonctionnement du rêve dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert », thèse de doctorat, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iasi et Université Paris-Est Créteil, 314 f.
- ARCHER, T. Anne (1986), « "Double-talk" : the Contemporary Canadian Long Poem, Phyllis Webb, and D.G. Jones », thèse de doctorat, Queen's University, 251 f.
- ARSENAULT, Jolyane (2006), « L'amant étranger dans le roman québécois au féminin (1980-2004) », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 120 f.
- BARTHELMEBS, Hélène (2012), « De la construction des identités féminines : Regards sur la littérature francophone de 1950 à nos jours », thèse de doctorat, Université de Haute-Alsace, 583 f.
- BOURRET-LAFLEUR, Marie-Pier (2016), « L'américanité des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert : une lecture faulknérienne », mémoire de maîtrise, Université McGill, 106 f.
- BRENNAN, Kym (2014), « Elle, variation sur un t'aime : écriture d'une œuvre dramatique auto-révélatrice, suivie d'une réflexion sur la quête identitaire féminine et la relation mère-fille à travers l'écriture au féminin », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 101 f.
- CUVILLIER, Aline (1996), « Le verbe chez Anne Hébert : *Les fous de Bassan* », mémoire de maîtrise, Université Paul Valéry, xxvi, 119 f.

DONAIS DE WAELE, Marie-Ève (2016), « Violence, impasse et histoire dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert et *Un rêve québécois* de Victor-Lévy Beaulieu », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, iv, 91 f.

FERRATON, Dolores Claire (1976), « La couleur dans l'œuvre d'Anne Hébert », mémoire de maîtrise, University of Manitoba, ii, 113 f.

FURTADO, Edith Noronha e Melo (2000), « La représentation de la femme dans les romans d'Anne Hébert et de Marie-Claire Blais », thèse de doctorat, Université de Goa, viii, 326 f.

GAGNON, Myriam (2002), « L'évolution de la forme, du sujet et de l'écriture dans l'œuvre poétique d'Hélène Monette », mémoire de maîtrise, Queen's University, iv, 104 f.

HÉBERT DOYON, Marie-Pier (2015), « Le théâtre dans *Le premier jardin* d'Anne Hébert : Étude d'une odyssée mémorielle portée par la convocation et l'emprise », mémoire de maîtrise, Université Laval, ix, 90 f.

JÉZÉQUEL, Anne-Marie (2002), « Louise Dupré : les espaces de l'écriture », thèse de doctorat, University of Cincinnati, 270 f.

KROTTHAMMER, Andrea (2015), « La vie d'une femme, c'est la marche sur un fil. *L'écriture funambule* de Louise Dupré à l'exemple des relations mère-fille », mémoire de maîtrise, Université d'Innsbruck, 142 f.

LABROUSSE, Noémie (2007), « L'indicible du désir féminin dans *Les chambres de bois*, *Kamouraska* et *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert? », mémoire de maîtrise, Université de Pau et des pays de l'Adour, UFR de Lettres, Langues et Sciences Humaines, 198 f.

LAFLAMME, Elsa (2001), « Parcours de l'intime dans la poésie en prose : *La peau familière*, *Bonheur* et *Tout près* de Louise Dupré », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, v, 129 f.

LANGLOIS, Marie-Claude (2011), « La réception critique de *Putain* de Nelly Arcan », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 113 f.

MARINKOVIC, Milica (2016), « Le labyrinthe dans l'imaginaire romanesque d'Anne Hébert », thèse de doctorat, Università degli studi di Bari «Aldo Moro», 355 f.

MÉNARD, David (2008), « *Sarcophages mon amour, nous aurons vécu nous non plus* ; suivi de L'analyse du vide postmoderne », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, ii, 99 f.

MORRIS, Julia Elizabeth (2010), « L'imaginaire au travail : le roman d'apprentissage au féminin québécois », thèse de doctorat, Université d'Ottawa, iii, 348 f.

NÉRON, Camille (2017), « L'idéal de l'écriture dans *The Waves* de Virginia Woolf et *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert : une étude des apparentements entre les deux romans », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 129 f.

ONUOHA, Mary Linda Vivian (2016), « *Konyere ou Les trois vies d'une femme* (roman); suivi de Représentations de la figure de la religieuse dans le roman francophone : quatre cas québécois (essai) », thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 300 f.

OUELLET, Catherine (2017), « *La vraie vie est ailleurs : la poétique de la maladie dans l'œuvre narrative d'Anne Hébert* », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, iv, 101 f.

PERKES, Carolyn (1995), « Les seuils du savoir littéraire canadien. Le roman québécois en traduction anglaise : comparaison et discours péritextuel, 1960-1990 », thèse de doctorat, Université Laval, 280 f.

ROBERTSON, Adam L. (2008), « Recoller les morceaux : l'éclatement et la reconstitution de la famille dans le roman québécois des années 1990 », mémoire de maîtrise, Dalhousie University, x, 120 f.

ROUQUETTE, Nadine (2016), « Minotaure et labyrinthe, l'indicible et l'invisible : Expression du mythe dans la littérature québécoise », thèse de doctorat, Université Bordeaux Montaigne, 318 f.

SCHÖPF, Sonja (2005), « "Passions interdites" dans *Kamouraska* (1970) et *Les fous de Bassan* (1982) d'Anne Hébert et l'enseignement de la littérature francophone », mémoire de maîtrise, Université d'Innsbruck, 118 f.

TAZI, Laïla (1987), « L'espace de la révolte dans *Moha le fou Moha le sage* de Tahar Ben Jelloun et *Les enfants du Sabbat* de Anne Hébert », thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, 247 f.

TRUDEL, Rosalie (2017), « Nous ne sommes pas tranquilles; suivi de *Dans l'antichambre du poème* : la pratique de la présence en écriture poétique », mémoire de maîtrise, Université Laval, 174 f.

WILLIS, Rachel Elizabeth (2017), « Souveraines de corps frontaliers : Narrating Quebec's Insurgent Girlhood », thèse de doctorat, Ohio State University, 286 f.

Les collaborateurs et collaboratrices

Louise CLOUTIER

Louise Cloutier est musicologue. Bachelière en éducation musicale de l'Université Laval et de l'Université du Québec à Montréal, détentrice d'une maîtrise spécialisée de musicologie option cinéma, à Paris en Sorbonne, elle complète sa scolarité de doctorat en études québécoises à l'Université du Québec à Trois-Rivières en 2006. Présidente de la Fédération des associations de musiciens éducateurs du Québec en 1979-1980, organisatrice en coproduction avec Radio-Canada du Colloque de la Société québécoise de recherche en musique du Québec en 1987-1988, elle assiste à plusieurs Congrès de l'International Society of Music Education (ISME) sur les cinq continents, entre 1968 et 1998. Elle collabore à la production de quatre 33 tours et d'un double disque compact intitulé *Maurice Blackburn Filmusique/Filmopera* distribué par Analekta (1995).

Patricia GODBOUT

Patricia Godbout est professeure de traduction et de littérature canadienne comparée à l'Université de Sherbrooke. Elle fait partie du Groupe de recherche et d'étude sur le livre au Québec et du projet d'édition de la correspondance littéraire de Louis Dantin, dont le premier tome a paru en 2014 chez Fides. Elle est membre du comité de direction du Centre Anne-Hébert et a collaboré à la préparation de deux des cinq tomes des *Œuvres complètes d'Anne Hébert*. Elle a fait paraître un livre ainsi que plusieurs articles et chapitres de livres sur l'histoire de la traduction littéraire au Canada et, plus généralement, sur la littérature canadienne. Elle est également traductrice littéraire et a publié un premier roman à l'automne 2017.

Benoît GRENIER

Benoît Grenier est professeur titulaire et directeur du Département d'histoire de l'Université de Sherbrooke. Ses travaux portent sur l'histoire du Québec préindustriel, plus particulièrement sur le monde seigneurial dans la longue durée (17^e-21^e siècles) ainsi que sur le pouvoir féminin en Nouvelle-France. Il a publié aux éditions du Boréal une *Brève histoire du régime seigneurial* (2012). Il est aussi l'auteur de *Marie-Catherine Peuvret : Veuve et seigneuresse en Nouvelle-France* (Septentrion, 2005),

de *Seigneurs campagnards de la Nouvelle France* (Presses universitaires de Rennes, 2007) et a publié, avec Catherine Ferland, *Femmes, Culture et Pouvoir : Relectures de l'histoire au féminin, 15^e-20^e siècles* (Presses de l'Université Laval, 2010). Il dirige actuellement une recherche intitulée « Les persistances du monde seigneurial après 1854 : culture, économie, société » (CRSH 2014-2019) qui le mène à conduire des enquêtes orales pour consigner la mémoire de ces survivances auprès des descendants de familles seigneuriales, notamment à Sainte-Catherine-de-la-Jacques-Cartier.

Marie-Andrée LAMONTAGNE

Marie-Andrée Lamontagne est écrivaine, editrice, journaliste et traductrice. Ses derniers ouvrages parus sont : *L'homme au traîneau* (roman, Leméac, 2012), *Montréal, la créative* (essai, Autrement, coll. « Mook »/ Héliotrope, 2011). Elle prépare une biographie d'Anne Hébert, à paraître aux éditions Boréal – *Anne Hébert. Vivre*.

Guy LAVOREL

Président honoraire de l'Université Jean Moulin Lyon 3, après y avoir été Doyen de la Faculté des Lettres et Civilisations, Guy Lavorel est Professeur émérite en Langue et littérature d'expression française. Il est agrégé de grammaire, docteur ès Lettres, spécialisé en poésie contemporaine et sur la question des animaux en littérature, pour lesquels il a publié récemment un dictionnaire en deux volumes. Membre de l'Institut international de la Francophonie, il y a dirigé le laboratoire de Francophonie, Relations internationales et mondialisation jusqu'en 2015, après avoir enseigné sur la littérature et la langue des pays francophones, mais aussi sur les institutions francophones. Membre de la 5^e section de l'Académie des Sciences d'Outre-Mer, il est responsable du *Dictionnaire des synonymes des mots et expressions des français parlés dans le monde*, qui a présenté sa première publication numérique en décembre 2017. Guy Lavorel est chevalier de l'Ordre national du mérite et Commandeur des Palmes Académiques.

Eve LÉGER-BÉLANGER

Eve Léger-Bélanger poursuit ses études doctorales à l'Université de Montréal (financement FRQSC) sous la direction de Micheline Cambron (UdeM) et sous la codirection de Hans-Jürgen Lüsebrink (Université de la Sarre, Allemagne). Elle est titulaire d'une maîtrise en littératures de langue française à la même université. Son mémoire de

maîtrise porte sur deux œuvres d'Anne Hébert et est intitulé *La théâtralisation du pâtir dans la pièce de théâtre L'Île de la Demoiselle et dans le roman Kamouraska d'Anne Hébert*. Ses recherches actuelles portent sur les représentations et les médiations de l'Allemagne dans la presse montréalaise et la littérature québécoise de l'entre-deux-guerres. Eve Léger-Bélanger est chargée de cours et est aussi auxiliaire de recherche depuis quelques années pour le projet pluridisciplinaire « La presse montréalaise de l'entre-deux-guerres : lieu de transformation de la vie culturelle et de l'espace public ».

Sophie MARCOTTE

Sophie Marcotte est professeure titulaire de littérature au Département d'études françaises de l'Université Concordia et spécialiste de littérature québécoise du 20^e siècle. Elle est la responsable du projet *HyperRoy*, qui consiste notamment en l'édition électronique des manuscrits et des inédits de Gabrielle Roy. Elle dirige l'antenne Concordia du Laboratoire NT2 – le Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques depuis 2010.

Ursula MATHIS-MOSER

Ursula Mathis-Moser est professeure émérite au Département de langues et littératures romanes de l'Université d'Innsbruck et directrice du Centre d'études canadiennes (1997). Elle a fondé et dirigé, pendant de longues années, le centre de recherche Cultures en contact, le Centre d'étude de la chanson québécoise (1995) et les archives Texte et musique (1985) de l'Université d'Innsbruck. Ses domaines de recherches sont : les littératures française et francophones, la transculturalité, les littératures de la migration, les théories postcoloniales et l'intermédialité. Elle a notamment reçu le prix Jean Éthier-Blais de critique littéraire (2004) et l'Ordre des francophones d'Amérique (2012). Parmi ses publications, on compte *Dany Laferrière : la dérive américaine*, (2003) ; *Acadiens et Cajuns : Politique et culture de minorités francophones en Amérique du Nord* (dir. [et al.]), (2009); *Passages et ancrages en France : dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)* (dir. [et al.]), (2012); *Écrire au-delà de la fin des temps ? Les littératures au Canada et au Québec* (dir. [et al.]), (2017).

Nallan CHAKRAVARTHY MIRAKAMAL

N. C. Mirakamal est directrice du Département de français de l'Université de Madras, en Inde et vice-présidente de l'Association of Indian Teachers of French (AITF). Parmi ses publications récentes, on compte *Merveille 1 & 2 : méthodes de français*, 2012 ; *Etudes françaises et francophones*, 2013 (en collaboration) ; *Québec : Traditions, transformation, transgression*, 2010 (en collaboration) ; *Introduction à la littérature québécoise : Auteurs choisis*, 2010 ; *Manakillarchi* (traduction en tamoul de *La Distraction* de Naïm Kattan – recueil de nouvelles), 2008 ; et *Quebec sirukadhaigal* (traduction en tamoul de la *Nouvelle Anthologie québécoise*, présentée par Gilles Pellerin), 2008.

Jean MORENCY

Jean Morency est professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Moncton, au Nouveau-Brunswick. Son principal champ de recherche est la question de l'américanité de la littérature québécoise, à laquelle il a consacré deux ouvrages, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin* (Québec, Nuit blanche éditeur, 1994) et *La littérature québécoise dans le contexte américain* (Québec, Éditions Nota bene, 2012), qui a été finaliste pour le prix Victor-Barbeau de l'essai décerné par l'Académie des lettres du Québec. Il est aussi l'auteur de plus de 75 articles savants et chapitres de collectifs. Jean Morency a été élu en 2013 à l'Académie des arts, des lettres et des sciences humaines de la Société Royale du Canada. Il travaille actuellement à deux projets d'édition critique tout en poursuivant ses recherches sur la question de la franco-américanité. Il s'intéresse en ce sens à des auteurs comme Jacques Poulin et Michel Tremblay, ainsi qu'à l'investissement de la mémoire canadienne-française par les romanciers contemporains.

Marie PASCAL

Marie Pascal a soutenu en 2017 sa thèse de doctorat sur « Les figures de parias et de marginaux dans la transcréation québécoise ». Plusieurs de ses articles ont été publiés à ce jour dont : « Une odyssée de parias : la tétralogie "Le Sang des promesses" et ses deux adaptations cinématographiques » (2016) ; « Clown et masque : deux figures d'altérité dans le roman migrant *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis » (2015).

AMarie PETITJEAN

Agrégée de lettres, AMarie Petitjean est maîtresse de conférences à l'Université de Cergy-Pontoise, membre du laboratoire Agora. Elle a participé au *Dictionnaire des écrivains francophones classiques*, C. Blanchaud (dir.), paru chez Champion en 2013, puis a engagé des travaux sur Anne Hébert, grâce à une première collaboration avec Marie-Ève Vaillancourt, du Groupe de recherche sur l'écriture nord-côtière (GRÉNOC). Elle a en particulier rédigé le module d'enseignement : « Marguerite de Navarre et Anne Hébert : une robinsonnade canadienne », dans *Entre-Textes : Dialogues littéraires et culturels*, V. Klekovkina & O. Panaïté (dir.), paru chez Routledge en 2017, et l'analyse comparée : « Des robinsonnades inversées : Anne Hébert versus Michel Tournier », pour *Les Cahiers Robinson n° 84*, Artois Presses Universités, en 2017.

Lílian Virgínia PÔRTO

Lílian V. Pôrto est professeure permanente à la Faculté des Lettres de l'Universidade Federal de Goiás (UFG, Brésil). Elle détient une maîtrise en Littératures française et francophones de l'Université de la Saskatchewan/Canada et un doctorat en Lettres de l'Universidade Federal de Goiás. Sa thèse est une analyse des traits féministes de la traduction brésilienne de trois œuvres d'Anne Hébert. Elle est coordinatrice du Centre d'études canadiennes de son université depuis 2011 et gestionnaire des accords internationaux depuis 2015. Elle a publié, entre autres, des articles sur Anne Hébert dans des revues spécialisées.

Nao SASAKI

Nao Sasaki est doctorante en sciences humaines à l'Université Meiji. Sa thèse porte sur les relations entre style et condition sociale dans l'œuvre d'Anne Hébert. Ses recherches à la maîtrise ont porté sur la fonction de l'hôpital comme moyen d'analyse des conditions sociales dans la littérature. Elle a par ailleurs obtenu, en 2005, le prix Obata pour la recherche sur le Québec décerné par l'Association japonaise des études québécoises. Elle est auxiliaire d'enseignement à l'Université Meiji.

Voichita-Maria SASU

Voichita-Maria Sasu est professeure des Universités (Faculté des Lettres) de l'Université "Babes-Bolyai" de Cluj-Napoca en Roumanie. Elle est l'auteure de neuf livres (dont sept en français et deux en roumain) sur la littérature française du Moyen-Âge et de la Renaissance, sur la littérature québécoise et la littérature africaine. Elle est en outre l'auteure d'articles et d'études qui ont paru dans des revues roumaines et étrangères, et dans des volumes (France, Pologne, Hongrie, Yougoslavie, Canada, Islande, Autriche, République Tchèque, Turquie). Elle est fondatrice et directrice du Centre d'études canadiennes et québécoises de Cluj-Napoca.